



**Catarina Reis
Almeida**

**Pierrot Lunaire quem és? – Uma interpretação de
Pierrot Lunaire a partir dos estudos de género**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Alcobia, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

O júri

Presidente

Professora Doutora Isabel Maria de Oliveira Alcobia (orientadora)

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Liliana Margareta Bizineche

Professora Auxiliar da Universidade de Évora

Professora Doutora Shao Xiao Ling

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço a todas as pessoas que de várias formas contribuiu para a concretização desta dissertação.

Um especial agradecimento à Professora Doutora Isabel Alcobia pela sugestão desta obra e por todo o apoio durante a realização.

À pianista Beatriz Betancourt Garcia pelas horas de leitura musical.

Ao pianista Stefano Amitrano pelas horas de repetição nas aulas de canto.

A todos os músicos do meu *ensemble Pierrot* pelo seu tempo e pela ajuda na leitura desta obra.

Ao Daniel Cardoso pela ajuda na recolha de informação, na revisão e disponibilidade a vários níveis.

A Mariana Guerra pelas conversas sobre fluidez de género.

Á Rosa Reis pelo carinho e apoio, a vários níveis, ao longo de todo este percurso.

Á Idalina Reis pelo apoio e palavras de coragem.

Ao Nelson Rodrigues pela disponibilidade para a luminotécnica, pelo carinho e apoio a vários níveis.

palavras-chave

Canto lírico, performance, Pierrot Lunaire, Schoenberg, estudos de género

resumo

Este relatório de projecto debruça-se sobre uma reflexão da obra *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Sob a luz dos estudos de género, proponho uma interpretação da personagem Pierrot que se coadune com a fluidez de género e a busca pela identidade. É um trabalho que, apesar de ter ancoragem teórica, é também de cariz criativo e interpretativo, com base na minha própria experiência enquanto atriz de teatro e membro da comunidade LGBTQ¹ portuguesa.

¹ Comunidade Lésbica, Gay, Bisexual, Transexual e Transgénero, Queer portuguesa.

keywords

Musical, Musical Theatre, Music, Theatre, Artistic Creation, Performance, Show.

abstract

This project report relates about a reflection of *Pierrot Lunaire* from Schoenberg. Following the perspective of gender studies I propose an interpretation of the character Pierrot that relates it with gender fluidity and the search for identity. It's a work that has both a theoretical dimension, but also a creative and interpretative one, partially based on my experience as a theatre actress and member of the Portuguese LGBTQ² community.

² Comunidade Lésbica, Gay, Bisexual, Transexual e Transgénero, Queer portuguesa.

Índice

Introdução	6
Contextualização da obra <i>Pierrot Lunaire</i>	10
A Poesia de <i>Pierrot Lunaire</i>	14
A Personagem Pierrot desde a sua origem.....	18
O género de Pierrot	21
Género e Ciência	23
Teorias de Género	26
A atribuição de género.....	30
Mulher/Homem, Feminino/Masculino	35
O Caso de Richard II.....	40
Teatro e Performance	42
Teatro Brechtiano.....	44
O teatro e o Género.....	48
Uma Possível interpretação de <i>Pierrot Lunaire</i>	49
Conclusão.....	55
Bibliografia.....	59
Anexo 1 -Tradução dos poemas em português.....	64
Anexo 2 – Figurinos e Maquilhagem	74
Anexo 3 - Imagens	75

Introdução

A escolha do tema desta tese divide-se em quatro razões: a primeira relaciona-se com a minha experiência, de há vários anos, em teatro amador que levou, por consequência, ao conhecimento de maneirismos e comportamentos femininos e masculinos de modo a poder representar em palco personagens de ambos os géneros; a segunda razão liga-se com o meu contacto junto da comunidade LGBTQIA portuguesa e pela convivência com pessoas de género não-binário, o que me ajudou a compreender que o género era algo cultural e socialmente aprendido ao invés de algo biológico.³ Desta forma comecei a questionar como é que uma pessoa é lida socialmente como mulher ou homem, feminina ou masculina. A terceira razão é profundamente pessoal, uma vez que, em termos hormonais, nasci com níveis de testosterona elevados para o que é medicamente aceite enquanto padrão para uma pessoa classificada como sendo do sexo feminino. Esta característica, em conjunto com a minha auto-identificação enquanto mulher feminina, levou-me a pensar o que era então ser feminina. A quarta razão relaciona-se com não ter encontrado, após várias pesquisas, nenhuma performance em Portugal que representasse a obra *Pierrot Lunaire* com foco na questão de género⁴. Assim, eu pretendo contribuir para uma nova visão da personagem Pierrot, alargando o conhecimento acerca de como podem os estudos de género contribuir para os estudos em performance musical.

Após alguma pesquisa e reflexão escolhi esta obra graças à sugestão da professora Doutora Isabel Alcobia, ao meu gosto pessoal, à baixa exposição da obra em Portugal e à centralidade da personagem Pierrot.

Esta personagem foi criada dentro do género teatral *Commedia dell'arte* onde, desde o século XV, o seu género é considerado ambíguo (Carpenter, 2010; Kreuter, 2007). Esta ambiguidade está presente na sua indumentária tradicional (branco/preto), na sua maquilhagem (branco) e no seu cariz simbólico de transgressor da sociedade (Kreuter, 2007). Assim, este personagem enquadra-se facilmente na temática de ambiguidade de género que eu pretendi estudar.

Outro elemento acerca desta obra é o facto de a personagem ser interpretada por uma soprano, e portanto uma mulher, mas no texto poético original de Giraut a

³ Comunidade Lésbica, Gay, Bisexual, Trans, Queer, Intersexual, Asexual

personagem fala praticamente sempre na terceira pessoa e usa tanto pronomes femininos como masculinos para se referir a si mesma (Fabio, sem data). Uma vez que a peça foi uma encomenda da actriz Albertine Zehme (Ly, 2005) ao compositor, o facto de a interpretação ser feita por uma mulher pode ser visto como apenas uma coincidência.

No entanto, a arte do início do século XX tinha como principal objectivo questionar as regras da sociedade através de obras que demonstravam o perverso, o desconcertante, a ambiguidade de género e o mórbido. Também Canthariou (2017) afirma que a peça ser cantada por uma soprano contribui para a personagem ser hermafrodita⁵. Uma vez que os artistas da época pretendiam questionar o género é pouco provável que o facto de a personagem ser interpretada por uma soprano seja uma mera coincidência. Uma outra razão que pode levar à ambiguidade de género da personagem está relacionada com a performance existir como forma de desafiar o mundo e contribuir para a construção social (Sandström, 2010). Por este motivo é frequente que os temas escolhidos pelos performers estejam ligados a questões políticas ou sociais (Goldberg, 2012) e tenham muitas vezes o objectivo de provocar ou chocar.

Nas palavras de Goldberg: ‘A performance serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura (...)’ (Goldberg, 2012, p. 8). Esta intenção dos performers é inerente a mim, uma vez que desde a minha adolescência tenho uma grande vontade de mudar a sociedade através da arte e desafiar o público com encenações e performances que visam questionar determinados valores sociais e culturais. Por este motivo decidi, no contexto do mestrado em música (performance), criar uma representação que levasse o público a questionar algo: o que é e como é construído o género. Ao mesmo tempo, pretendo dar visibilidade a pessoas de género não-binário através da arte.

No fundo, e de acordo com Schechner (2013), tudo pode ser estudado como uma performance uma vez que tudo é influenciado pelos valores de uma cultura e a arte performativa não deve ficar alheia a questões do dia a dia (Bauman & Briggs, 1990).

⁴ Após pesquisar na internet espectáculos da obra *Pierrot Lunaire* em Portugal com cantoras portuguesas apresentações por Joaquina Ly (que estudou na Universidade de Aveiro), Manuela Santos (no filme de Fernando Avila), Ana Ester Neves e Rosalina Machado mas em nenhum dos casos esteve representada a questão de género da personagem.

⁵ O termo hermafrodita encontra-se deprecado. Actualmente utiliza-se intersexo.

Segundo Schchner (2013) as artes performativas relacionam-se com outras áreas de estudo nomeadamente estudos feministas e estudos de género⁶.

Dentro da musicologia o género começou a ser uma área de estudo desde 1980 e tem ajudado na investigação em história da música, a redefinir categorias e a produzir novas visões sobre as peças musicais, desafiando a autoridade da música clássica. (Citron, 2018). O facto de a música estar relacionada com questões sociais e de identidade sublinha a noção de que as convenções masculino e feminino são relevantes para a expressão artística (Citron, 2018).

Originalmente a minha ideia foi apresentar uma performance encenada por mim em que eu iria representar a personagem Pierrot de *Pierrot Lunaire*. A encenação pretendia mostrar a ambiguidade de género da personagem assim como uma interpretação cénica das várias canções que compõem a obra a partir da tradução dos textos. Para esse fim elaborei a tradução dos mesmos para português e fiz uma revisão dessa tradução com uma professora de alemão cuja língua materna é a alemã, investiguei sobre estudos de género de modo a obter conhecimento sobre os vários conceitos envolvidos nesta questão e como são construídos socialmente e aprofundi o meu conhecimento sobre teoria da representação teatral de modo a poder encenar esta obra de acordo com os meus objectivos e a minha interpretação da mesma. Uma vez que a realização performativa desta obra necessita de um *ensemble* musical específico (*ensemble Pierrot*) composto por 7 instrumentos (flauta/piccolo, clarinete violino/viola, violoncelo e piano), 5 instrumentistas e um maestro, consegui reunir, com alguma dificuldade, um grupo de 7 pessoas com o qual foram feitos vários ensaios musicais. Também existiu um trabalho de correpetição intensivo e atento tanto com o pianista do *ensemble* como com uma pianista externa do mesmo e com o maestro, assim como um acompanhamento a nível de técnica vocal com a professora de canto. No entanto, apesar dos esforços de todas as pessoas envolvidas, existiram muitas incompatibilidades de horário que impossibilitaram a realização performativa desta obra. Por este motivo, dediquei-me a aprofundar o personagem Pierrot e a sua relação com os estudos de género e como é que se pode representar em cena esta personagem, para que, em próximas apresentações performativas, os intérpretes possam ter em conta esta questão.

A metodologia de investigação escolhida para a elaboração desta dissertação foi a pesquisa bibliográfica e a visualização de performances e outras expressões artísticas

⁶ Como explica Sedgwick e Parker (Parker & Sedgwick, 2007)

relacionadas com travestismo ou questões de género⁷. A pesquisa bibliográfica concentrou-se em recolher dados acerca:

- da personagem Pierrot, a sua origem e evolução, assim como informação sobre o seu carácter andrógino;
- da personagem Pierrot em *Pierrot Lunaire* de Schoenberg;
- dos elementos visuais que são necessários para que o género da personagem seja mais facilmente visto como ambíguo;
- informação relativa a estudos de género de modo a compreender melhor como é socialmente caracterizada a ambiguidade de género.

Uma vez que esta personagem não tem um género definido irei referir-me a ela, ao longo desta dissertação, sem um pronome, uma vez que não existe, ainda, disponível na língua portuguesa, nenhum pronome neutro e com pronomes femininos e masculinos. Nisto o Português se destaca de outras línguas, como é o caso da inglesa, onde se utiliza they/them⁸.

⁷ Como são exemplos as performances de Peggy Shaw, Yana Alana e Catherine Opie.

⁸ Ginot (2011) afirma que existem línguas onde é possível não usar pronomes de género para se referir a alguém.

Contextualização da obra *Pierrot Lunaire*

Nesta secção irei explicitar qual a origem literária dos poemas de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg; qual o género literário em que esses poemas se inserem e como é que Schoenberg traduziu esse género em termos musicais; como deverá ser interpretada a obra musicalmente de acordo com as informações apresentadas por Schoenberg; qual a instrumentação requerida; em que contexto histórico a obra foi composta e como foi realizada e recebida pelo público a sua estreia.

A obra *Pierrot Lunaire* foi composta por Schoenberg em 1912 com base nos poemas *Pierrot Lunaire* do poeta belga Albert Kayenberg (1860 – 1923), que escrevia sob o pseudónimo Albert Giraud. Esta obra literária era composta por 50 poemas em francês e foi publicada em 1884. Estes poemas foram traduzidos para alemão pelo poeta e dramaturgo Otto Erich Hartleben e, a partir deles, Schoenberg compôs a sua obra (Canthariou, 2017; Fabio, sem data). O próprio Schoenberg escreveu esta informação no título da obra: “Três vezes sete poemas por Albert Giraut na tradução alemã de Otto Hartleben”.

André Schaeffner e Willy Reich são da opinião que a versão dos poemas em alemão “era superior à original tanto na sua forma e poder literários como em gosto” (Schaeffner e Reich em Canthariou, 2017). Esta obra foi encomendada pela actriz Albertine Zehme (Ly, 2005) que seleccionou vinte e dois poemas e fez sugestões para a composição musical⁹. O que levou a que, a 9 de Março de 1912, Schoenberg assinasse o contracto em como ia musicar estes poemas.

Em termos literários, a obra encaixa-se no género melodrama (Canthariou, 2017; Lessem, 1979). Este género foi cunhado por Jean- Jacques Rousseau no século XVIII e consiste numa alteração de prosa declamada e música descritiva. Representa um afastamento das convenções operáticas e ofereceu aos entusiastas da sensibilidade uma nova forma de naturalismo dramático e emocional (Lessem, 1979). O melodrama, em geral, incorpora elementos do fantástico, sobrenatural, e macabro, e manteve-se na moda durante o século seguinte (Lessem, 1979).

Schoenberg vinha de uma tradição expressionista, mas sentiu-se atraído para este género devido a demonstrar a realidade e representar nuances emocionais de forma

⁹ Anexo 3 figura 3.

naturalista, por ser algo que demonstrava verdade, capaz de representar nuances emocionais (Lessem, 1979).

O melodrama apresenta um híbrido entre declamação falada e música, algo que pode aparecer alternado ou em conjunto. Em *Pierrot Lunaire*, Schoenberg pretendeu fazer uma integração mais próxima entre texto e música (Lessem, 1979) através da técnica vocal *sprechgesang*¹⁰. Nesta técnica, o recitador deverá atingir a altura correcta no início de cada nota e, logo a seguir, abandonar essa altura, subindo ou descendo como se fosse um discurso não-realista (Canthariou, 2017).

Esta técnica permite, assim, demonstrar Pierrot como uma personagem frustrada (Canthariou, 2017). Segundo Stuckenschmidt (em Canthariou, 2017) esta técnica vocal foi uma invenção de Schoenberg onde o compositor fixou o ritmo do texto e indicou quais as notas que deviam de facto ser cantadas. Assim, a melodia na parte vocal, exequptuando nas partes assinaladas pelo compositor, não deverá ser cantada. A intérprete deverá transformar o que está escrito numa melodia falada (*sprechmelodie*), mas sempre tendo em atenção a altura das notas escritas.

Schoenberg explicou que, de modo a ser realizada correctamente, esta técnica deverá ter em atenção vários factores: a precisão rítmica, que notas deverão ser cantadas e que notas deverão ser faladas. Nas notas cantadas, a altura do som não deverá ser alterada; por outro lado, nas notas faladas, a altura escrita na pauta deverá inicialmente ser respeitada mas logo abandonada, sofrendo depois mudanças para uma altura mais alta ou mais baixa. A intérprete deverá ter muito cuidado para não começar a elaborar um padrão quando elabora as mudanças nas alturas das notas (Canthariou, 2017; Fabio, sem data). No fundo, o objectivo é criar uma sonoridade não-realista, tanto sob a sua forma cantada, como sob a sua forma falada. A intérprete não se deverá desviar do carácter e significados das palavras, poderá fazer isso apenas em relação à música. No fundo, não existe a necessidade, por parte da soprano, de elaborar alterações em termos expressivos para além das indicações escritas por Schoenberg na partitura. A música escrita por Schoenberg inclui os sentimentos e os significados dos poemas (Canthariou, 2017)¹¹. Em suma, a voz que Schoenberg pretendeu dar a Pierrot não foi com intenção de traduzir uma vocalidade realista longe de qualquer tipo de sentimentalismo (Canthariou, 2017; Fabio, sem data).

¹⁰ Canto falado.

¹¹ Pode-se ouvir um enxerto da peça dirigida por Schoenberg aqui:
https://www.youtube.com/watch?time_continue=58&v=iW7bQnwEUnk (ligação consultada a 27.04.2019)

O uso de estante não está referido na partitura e, segundo Canthariou (2017), faz uma barreira entre a intérprete e a plateia. Por um lado, é compreensível que a intérprete use uma estante com a partitura de modo a auxiliar na precisão musical e no distanciamento entre a mesma e o texto, algo que irei abordar abaixo. Por outro lado, o uso de estante relaciona-se com alterações na intérprete a nível físico que podem provocar alterações no resultado artístico. Com o uso da estante, a intérprete tem tendência a alterar o seu centro de gravidade corporal para a frente. Este movimento cria tensões no corpo, nomeadamente na mandíbula, na inclinação da cabeça para trás e no elevar do peito, que irão afectar a voz, a comunicação com a plateia e a expressividade. Os olhos, um elemento importante na representação deste personagem, ao invés de se focarem num ponto fixo movimentam-se para poderem seguir a partitura, o que provoca a perda da expressividade a nível do foco ocular. Ainda em relação ao uso da partitura por parte da intérprete, uma opção um pouco mais viável seria a soprano segurar nas mãos a partitura. Porém, ficaria impossibilitada de usar as mãos como elemento essencial da pantomina (Canthariou, 2017).

Em termos musicais, esta é uma obra atonal com uma instrumentação variada de modo a que cada canção tenha um carácter diferente (Fabio, sem data). Assim, Schoenberg compôs para um grupo de instrumentos distinto em cada uma das canções; desta forma, nenhuma delas tem a mesma instrumentação. Quanto mais nos aproximamos do final, maior é a quantidade de instrumentação. Segundo Fabio (sem data), Schoenberg primeiro compôs a música para os poemas e só depois as organizou, por isso algumas das canções finais foram possivelmente sido escritas a meio do processo de composição.

Esta obra tem presente uma obsessão mística pelo número três (Canthariou, 2017): foi escrita por três autores (Giraut, Hartleben e Schoenberg), está dividida em três partes, cada parte tem sete poemas/canções onde cada um deles é composto por três estrofes em que o primeiro verso se repete três vezes com repetições nos versos sete e treze. A primeira parte é caracterizada por um ambiente mais animado e colorido, a segunda por um ambiente mais macabro, sádico e escuro, a terceira tem um ambiente agri-doce e de nostalgia (Canthariou, 2017).

Ainda de acordo com Canthariou, Zehme apesar de ser actriz havia estudado música e, de acordo com H. H. Stuckenschmidt (em Canthariou, 2017) estava familiarizada com o género melodrama, tendo feito uma digressão pela Alemanha a recitar poemas de

Giraud musicados por Otto Vrieslander. No entanto, estes espectáculos não estavam a ter muito sucesso e, em Setembro de 1911, Zehme foi aconselhada a ir falar com Schoenberg, que se havia estabelecido em Berlim recentemente e se encontrava a dar aulas no conservatório de Stern (Canthariou, 2017).

Os ensaios começaram no final de Agosto com o pianista Eduard Steuermann. Hermann Scherchen, o violinista, relata que Schoenberg aconselhava Zehme, em momentos fora dos ensaios, a dizer algumas das palavras com voz de trovão, a usar gestos expressivos, e a representar um homem fora de si (Reich em Canthariou, 2017).

O ensaio com roupa foi no dia 9 de outubro no Berlin Konzerthaus, e a estreia deu-se uma semana depois, a 16 de Outubro de 1912. Posteriormente, existiram mais duas performances nessa mesma sala e uma digressão de um mês por cidades alemãs e austríacas. A maioria das performances foram dirigidas pelo próprio Schoenberg ou por Scherchen (Canthariou, 2017).

Zehme apresentou-se vestida de Columbina e fez a recitação à frente de uma cortina preta transparente atrás da qual estava o *ensemble* dirigido por Schoenberg¹². Havia também telas verdes no palco que se assemelhavam às usadas frequentemente nos palcos dos *cabarets* de Berlim onde Schoenberg havia trabalhado. No entanto, o compositor nunca referiu a influência do *cabaret* berlinense na sua obra.

Segundo Mike Fabio (sem data), o público não reagiu bem nem à música nem ao facto de Pierrot ser representado por uma mulher. No entanto, Canthariou diz que, no final da estreia, houve um grupo do público que pediu para haver uma repetição. Segundo Webbern (em Canthariou, 2017) a estreia foi um sucesso e a plateia mostrou bastante entusiasmo logo a seguir à primeira parte. Stravinsky disse que a obra era “o plexus solar e a mente da música do início do século XX” (Canthariou, 2017).

Stuckenschmidt afirmou que Max Marschalk considerou a performance incompleta devido a problemas na técnica musical de Zehme o que, “levou à impossibilidade de dizer se a performance dela falhou a nível da fala ou do canto” (Canthariou, 2017), ao mesmo tempo elogiou o desempenho dos músicos.

O crítico teatral Alfred Kerr concordou com Marschalk, considerando que Zehme teve uma representação fraca mas que, ainda assim, sentiu que a actriz tinha dado o seu

¹² Anexo 3 figura 2

melhor. Para além disso, afirmou que *Pierrot Lunaire* era o início de uma nova fase (Stuckenschmid em Canthariou, 2017).

A poesia de *Pierrot Lunaire*

Os poemas da obra *Pierrot Lunaire* foram escritos originalmente em francês e foram posteriormente traduzidos para outras línguas, dentro delas a alemã e a inglesa. Ao comparar estas traduções é possível verificar diferenças e semelhanças. Assim, irei explicitar as que são mais importantes para a minha interpretação da obra. É igualmente pertinente notar que a ordem dos poemas difere entre a obra poética e musical.

Há muitas questões sobre as mudanças que Otto Erich Hartleben fez na sua tradução do texto original de *Pierrot Lunaire* de Albert Giraut uma vez que, segundo Susan Youens (em Fabio, sem data), o autor pegou em um ou dois motivos do poema original e depois escreveu o seu próprio poema. Susan Youens afirma que a tradução transcende o texto original. A partir dos textos em francês e alemão há várias traduções, incluindo uma versão trilingue elaborada por Gregory C. Richner (francês, alemão, inglês), e a versão de Andrew Porter de alemão para inglês (Fabio, sem data). As diferenças são grandes, como se pode observar na tabela elaborada por Fabio:

Tabela 1 - Comparação das traduções. FONTE: Fabio, s/d.

Francês original (Giraut)	Alemão (Hartleben)
<i>Papillons Noir</i>	<i>Nacht</i>
De Sinistres papillons noirs Du soleil ont éteint la gloire, Et l'horizon semble un grimoire Barbouillé d'encre tous les soirs.	Finstre, schwarze Riesenfalter Töteten der Sonne Glanz. Ein geschlossnes Zauberbuch. Ruht der Horizont- verschwigen.
Il sort d'occultes encensoirs Un parfum troublant la mémoire: De Sinistres papillons noirs Du soleil ont éteint la gloire.	Aus dem Qualm verlornen Tiefen Steig ein Duft, Erinnerung mordent! Finstre, schwarze Riesenfalter Töteten der Sonne Glanz.
Desmonstres aux gants suçoirs Recherchent du sang pour le boire, Et du ciel, en poussière noire, Descendants sur nos désespoirs De sinistres papillons noir.	Und von Himmel erdenwärts Senken sich mit schweren Schwingen Unsichtbar die Ungetüme Auf Menschenherzen nieder... Finstre, schwarze Riesenfalter

Francês para Inglês (Gregory Richter)	Alemão para Inglês (Andrew Porter)
<i>Black Butterflies</i>	<i>Night</i>
<p>Sinister black butterflies Extinguish the light of the sun. The horizon seems, each evening, Like an ink-bespattered book of spells.</p> <p>A perfum obscuring the memory Exudes from hidden censors: Sinister black butterflies Extinguish the light of the sun.</p> <p>Monsters with slick suckers Seek blood to quash theirs thirst, And from the sky, like murky dust, Descend on our despair Sinister black butterflies.</p>	<p>Black gigantic butterflies Have blotted out the shining sun Like a sorcerer's sealed book. The horizon sleeps in silence.</p> <p>From the murky depths forgotten Vapors rise, to murder memory! Back gigantic butterflies Have blotted out the shining sun</p> <p>And from heaven toward the earth, Sinking down on heavy pinions, All unseen descend the monsters To the hearts of men below here... Black gigantic butterflies.</p>

Existe ainda uma versão em português do Brasil, elaborada por Augusto de Campos nos finais dos anos 70, e mais próxima da versão dos poemas em alemão¹³.

O Anexo 1 apresenta as traduções realizadas por mim.

Segundo Fabio (sem data) quando Schoenberg compôs a obra não seguiu nem a ordem de Giraut nem a de Hartleben criou a sua própria ordem. Para além disso, e como referido anteriormente, o compositor dedicou-se em primeiro lugar a musicar os poemas e só posteriormente os organizou consoante a sua lógica própria. A tabela seguinte, elaborada por Fabio (sem data), mostra como é que se organizam os poemas em relação à sua ordem em Giraut, Harteben e Schoenberg.

¹³ <http://www.erratica.com.br/opus/123/index.html> (ligação consultada em 15.04.2019)

Tabela 2 - Ordem dos poemas em diversas versões. FONTE: Fabio, s/d

Ordem de Composição	Ordem em Giraut	Poema	Ordem em Schoenberg
1	31	<i>Gebet an Pierrot</i>	9
2	3	<i>Der Dandy</i>	3
3	16	<i>Moonstruncken</i>	1
4	21	<i>Der Kranke Monde</i>	17
5	5	<i>Eine blasse Wscherin</i>	4
6	10	<i>Columbine</i>	2
7	29	<i>Rote Messe</i>	11
9	45	<i>Gemeinheit</i>	16
10	30	<i>Die Kreuze</i>	14
11	42	<i>Parodie</i>	17
12	34	<i>Heimweh</i>	15
13	26	<i>Valse de Chopin</i>	5
14	28	<i>Madonna</i>	6
14	14	<i>Raub</i>	10
16	36	<i>Heimfahrt</i>	20
17	19	<i>Nacht</i>	8
18	17	<i>Gangenlied</i>	12
19	24	<i>Enthauptung</i>	13
20	38	<i>Der Mondfleck</i>	18
21	35	<i>O alter Duft</i>	21

Como já foi referido anteriormente, a obra *Pierrot Lunaire* de Schoenberg está dividida em três secções. Alan Philip (em Fabio, sem data) afirma que cada uma delas apresenta estados emocionais contrastantes, ou seja: na primeira parte Pierrot apresenta-se como um poeta desesperado (canção 5) que sofre como se fosse um mártir (canção 6), arrebatado pela lua cheia que o induz a uma ilusão intoxicante (canções 1 e 3), invoca fantasmas eróticos (canções 2 e 4) e termina a derrotar-se a si próprio (canção 7); na segunda parte Pierrot apresenta-se novamente como um mártir (canção 14), neste caso por ser a vítima de fantasias (canção 8 e 10) de um castigo horrível (canção 11) que terminam

com um fim grotesco (canções 12 e 13); na terceira parte Pierrot consegue fugir a estes pesadelos e entrega-se a pantomimas cómicas (canções 16, 18 e 19), sentimentalismos (canções 15 e 17) e nostalgia curativa (canções 20 e 21) dos seus tempos passados.

A autora Ana Cancela (Kreuter, 2007) faz uma extensa análise de como pode ser interpretada a obra *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. A interpretação desta autora assemelha-se à de Philip ao assumir que Pierrot representa um poeta frustrado e que as três secções da obra apresentam estados emocionais específicos.

A Personagem Pierrot desde a sua origem

“Pierrot é ao mesmo tempo um herói trágico e um tolo, juntando o ar gozão ao simpático” (Griffins em Canthariou, 2017).

“Um cínico lunático que usa um véu negro por cima do seu coração vermelho, o último neto do romantismo irónico, o suplicante com a mais fraca modéstia, o mais puro dos líderes” (Franz Blei em Fabio, sem data).

Como demonstram as citações acima, Pierrot é uma personagem romântica, tola e trágica desde a sua origem no género teatral *Commedia dell'arte* em Itália, durante o século XVI (Ly, 2005). Este género teatral nasceu a partir da tradição medieval de teatro popular onde se cultivava a farsa e a sátira (Ly, 2005). Nesta secção pretendo explicitar a origem da personagem; a sua personalidade e como foi usada por artistas do século XX.

A *Commedia dell'arte* espalhou-se por toda a Europa nos séculos seguintes e viria a influenciar vários dramaturgos como Shakespeare, Molière e Marcelo Moretti. Caracterizava-se por uma companhia profissional de oito actores num estilo que vivia muito da expressividade corporal, de gestos exagerados, da mímica e de acrobacias. Apesar de ser maioritariamente improvisado existia uma planificação prévia do enredo que se desenrolava à volta de encontros e desencontros amorosos com um final feliz. As personagens eram arquetípicas e, em muitos casos, determinado actor fazia sempre o mesmo personagem, dividindo-se em 3 categorias: enamorados, velhos e criados.

Os enamorados eram jovens e cultos e, em geral, tratava-se de um trio amoroso onde a mulher era cortejada por dois homens. Existia o Pantalone – um vendedor velho, rico e avarento que cortejava jovens, que usava uma máscara preta com um nariz adunco e uma barbicha. O Dottore era representado geralmente como médico ou advogado gordo que, na verdade, não sabia muito do seu ofício e era traído pela mulher. Usava uma máscara com a testa e o nariz em evidência. O terceiro elemento, Cassandro, era um velho que criava intrigas para impedir o romance entre os enamorados. Apesar de inicialmente ser representado por uma cara vermelha e óculos, no século XVIII passou a usar bengala, relógio, vestes elegantes e tabaco.

Os criados dividiam-se em duas categorias: o pateta e o astuto; dentro da primeira existiam o Arlechino e a Columbina, dentro da segunda existiam a Pulcinella e o Petrolino que, na versão francesa da *Commedia dell'arte*, viria a ter o nome de Pierrot. Este último era um criado honesto e ingénuo que caía sempre nos esquemas de Columbina, por quem

estava apaixonado, filha de Cassandro e que está apaixonada por Arlechino. A personagem Pierrot é gozada por todas as outras personagens da *Commedia dell'arte*. É uma personagem que vive das suas fantasias mas que não encontra lugar no mundo real (Ly, 2005).

A personagem Petrolino ganhou bastante destaque quando este género teatral se enraizou em França. Assim, esta personagem começa a ser referida noutras artes como na pintura e na literatura. Exemplo disto são a obra *Pierrot Posthume*, de Théophile Gautier, ou os desenhos do caricaturista Adolphe Willete, que apresentava Pierrot com vários tipos de indumentárias. O próprio Giraut escreveria mais tarde *Pierrot Narcisse* e *Héros et Pierrots*; o poeta belga Jean Heutaut escreveu a obra *Pierrot* (Ly, 2005).

Contextualização da obra *Pierrot Lunaire* 4



Figura 1 - Pierrot por Maurice Sand, 1960

No início do século XX, vários artistas começaram a recriar obras com base em histórias e personagens da *Commedia dell'arte* do século XVI. Este é o caso de *Petrushka* de Stravinsky e Diaghilev, Picasso (*Pierrot e Columbina*), Chaplin (*Little tramp of Charlie Chaplin*), Debussy (*Suite Bergamasque*), Pucini (*Turandot*), Busoni (*Arlecchino*), Leoncavallo (*I Pagliaci*). É por conseguinte compreensível que a proposta de Albertine Zehne fosse entusiasticamente acolhida por Schoenberg (Fabio, sem data). Para além disso, segundo Fabio (sem data), Schoenberg identificou-se com a personagem devido à história da sua vida, às suas lutas enquanto artista, a luta por se separar do tonalismo e a busca por explicar a sua música, uma vez que Pierrot é um palhaço incompreendido que busca significado no amor, na vida e na arte.

A autora Ana Cancela (2004) faz um paralelo entre a personagem Pierrot e o próprio Schoenberg, uma vez que Pierrot é a *persona* do artista diletante que reflecte sobre si, a sua arte e o papel na sociedade, um artista que é condenado pela sociedade e pelos críticos da arte e que, no fim da sua viagem, deseja apenas regressar ao passado.

O próprio Schoenberg analisou o significado simbólico da personagem:

“É banal dizer que nós [artistas] somos tolos lunáticos, o que o poeta quer dizer é que nós estamos a tentar o nosso melhor para limpar os pontos da lua imaginária da nossa roupa ao mesmo tempo que carregamos as nossas cruces. [No poema ‘Die Kreuze’ Hartleben existe a cruz onde o poeta é pendurado para receber o escárnio da sociedade]. Vamos estar gratos por termos as nossas feridas [provocadas pela cruz]: com elas temos algo que nos ajude a colocar um valor baixo na matéria. Do desprezo das nossas feridas vem o desprezo dos nossos inimigos e o nosso poder para sacrificar as nossas vidas a um raio da lua. Um podia facilmente ficar emocionado ao pensar na poesia de Pierrot. Mas para o louco é algo será mais importante do que o preço dos cereais?” (Schoenberg em Fabio, sem data)

No século XX, então, Pierrot começa a ser usado como símbolo e *persona* do artista, “representando o arquétipo do artista frustrado, cuja aparência exterior cómica escondia os sofrimentos intensos do artista sensível, sempre angustiado, cuja única confidente era a lua” (Ly, 2005).

O Género de Pierrot

A personagem Pierrot apresenta ambiguidade de género desde a sua origem na *Commedia dell'arte*. Esta característica foi uma das razões que levou vários artistas do século XX a usarem a personagem como sua *persona* com o intuito de criticar a sociedade.

Giraut escreveu estes poemas em 1884, data que se enquadra no período *fin de siècle*. Segundo Kreuter (2007), neste período era frequente usar-se a figura do Pierrot como símbolo da expressão artística e do próprio artista enquanto crítico de uma sociedade hipócrita. Assim, ao usar a imagem do Pierrot como uma *persona* o artista representava, de uma forma crítica, tudo aquilo que não era aceite socialmente. Segundo Carpenter (2010), Schoenberg usou a imagem do Pierrot com a mesma finalidade.

De acordo com Kreuter (2007) os anos de *fin de siècle* foram anos de transição e por isso não existia coesão a vários níveis o que levou a que se levantassem questões a nível religioso, patriarcal e social. A arte desta época procurava questionar as regras da sociedade através de obras que cultivavam o perverso, o desconcertante, a ambiguidade de género e o mórbido. Em resumo, segundo Ross (2009), as artes do período de *fin de siècle* tinham como objectivo questionar a sociedade através de provocações. Ainda de acordo com o mesmo autor, o trabalho de Schoenberg entre 1908 e 1913 é considerado escandaloso o que o enquadra entre a perspectiva artística desta época.

Segundo Kreuter (2007), a personagem Pierrot tem origem na *Commedia dell'arte* onde era frequente as personagens terem ambiguidade de género, por exemplo, a personagem Harlequin aparecia vestido metade lavadora e metade vendedor de limões. De facto, a imagem do palhaço esteve, segundo Kreuter (2007), desde o século XV associada à transgressão e ao grotesco o que levou a que e no fim do século XIX fosse o símbolo perfeito para os artistas. A sua bipolaridade de características - branco/preto, bom/ mau, masculino/ feminino, louco/são, grotesco/trágico – “parecia espelhar a forma dos artistas perceberem o mundo e eles mesmos” (Kreuter, 2007).

De acordo com Carpenter (2010), a Pierrot de Schoenberg enquadra-se nesta perspectiva, pois o compositor vê a personagem como uma *persona* dos artistas que, apesar de usarem uma máscara para a sociedade, por de trás existe um artista que não se conforma. A Pierrot de Schoenberg nunca tira a máscara, uma vez que o poema em que isso acontece (último poema da poesia de Giraut) não foi incluído na obra musical (Fabio,

sem data)¹⁴. Para além disto, a personagem de *Pierrot Lunaire* pode ser visto como andrógino, uma vez que nos poemas de Giraut os pronomes alternam entre masculino e feminino (Kreuter, 2007)

O facto de os poemas estarem escritos na terceira pessoa e de Schoenberg ter composto a obra para uma soprano e de Zehme se ter apresentado em palco vestida de Columbina levantam também a questão de qual é o género da personagem e até quem é o sujeito em *Pierrot Lunaire* - será de facto Pierrot ou uma terceira pessoa? - de qualquer outro género, que nos conta a história de Pierrot?

Fabio (sem data) é da opinião de que apesar de ser representada por uma mulher a personagem Pierrot não é uma mulher porque o texto está escrito maioritariamente na terceira pessoa.

Também em termos musicais a obra apresenta um carácter transgressivo através da dissolução da tonalidade. Narum afirma:

‘(...) a dissolução da habilidade das forças tonais para governar as relações de alturas, ambos na superfície e em níveis mais fundos da estrutura, mas um dos resultados deste novo sistema de análise é que esta música torna-se separada do seu significado cultural e portanto do seu passado histórico e cultural’ (Narum, 2013 p.23).

Um outro elemento da análise musical de *Pierrot Lunaire* que pode ser interpretado como uma forma de Schoenberg representar na sua música a bipolaridade da personagem e ambiguidade de género: segundo Carpenter (2010), *Pierrot Lunaire* apresenta um paradoxo, pois combina escrita atonal, com polifonia, canon, fuga e até géneros tradicionais como a valsa vienense.

No seu *Teoria da Harmonia* Schoenberg, segundo McClary (2002), evita os binarismos maior/menor associados por ele a masculino/feminino respectivamente. Desta forma o compositor rejeita então, segundo MacClary (2002), o binarismo de género. Acerca da relação entre música e género Citron (2018) afirma que a música já foi associada em alguns momentos a determinado género através de passagens ou motivos. No entanto, a música em si não é nem mais masculina nem feminina: há elementos, como o

¹⁴ Böhmischer Kristall : A Moonbeam in a bottle/Of fine Bohemian crystal:/Such is the magical poem/I’ve rhymed in roundelays. /I’m costumed as Pierrot/To offer the one I love/A Moonbeam in a bottle/Of fine Bohemian crystal./In this symbol I express,/O dear one, all of myself:/Like Pierrot with his pale visage,/I feel, through my mask of paint,/A Moonbeam in a bottle (Fabio, sem data)

texto que acompanha a peça, ou algo que o performer ou o analista reconheceram como estando associado a determinado género (Citron, 2018).

Género e ciência

Os conceitos género, sexo e sexualidade não apresentam o mesmo significado, sendo assim importante explicitar cada um. Ao compreendermos as diferenças destes conceitos percebemos também como é que os elementos biofísicos da pessoa não são sinónimo do seu género.

No século XVIII os órgãos reprodutivos tornaram-se a base das diferenças de sexo. Com o desenvolvimento da endocrinologia (1920) a ideia de dois sexos foi consolidada (Whittle & Turner, 2007).

A distinção entre sexo e género foi desenvolvida no estudo de pessoas intersexo nos anos 50 o que levou a identidades transexuais nos anos 60. Em conjunto, Money (em Whittle & Turner, 2007) afirmou que as hormonas, as gónadas, a organização cromossómica e os genitais não eram definidores do género. Para este autor, o género podia ser aprendido como uma linguagem. Também nos anos 60, Stoller (em Whittle & Turner, 2007) fez a distinção entre sexo e género, afirmando que o sexo biológico não determina a identidade de género. Posteriormente, nos anos 90, Prousser (em Whittle & Turner, 2007) disse que a lógica da transsexualidade reside na diferença entre sexo e género.

A ciência não define se a pessoa é masculina ou feminina, apenas justifica essa categorização com elementos como hormonas, características físicas e cromossomas (Kessler & McKenna, 2006). No fundo, características biológicas, psicológicas e sociais não nos levam a crer na existência de dois géneros mas o oposto (Kessler & McKenna, 2006).

Num extremo, existe a crença de que é necessário existir binarismo de género por questões religiosas e reprodutivas (Hubbard, 1996), pois, é necessário que as pessoas desenvolvam papéis claros e identidades de género “saudáveis” para que as pessoas com esperma e as com óvulos tenham vontade de se reproduzir e a espécie não se extinga (Kessler & McKenna, 2006). Apesar de existirem mais géneros do que o masculino e feminino e nem todas as pessoas com óvulos serem femininas, nem todas as masculinas pessoas com esperma, é tão válido usar a categorização feminino/masculino como é usar pessoa com esperma/pessoa com óvulos (Kessler & McKenna, 2006). Para além disto, existem pessoas que apesar deterem células reprodutoras não se desejam reproduzir e outras para as quais isso não é possível, outras que fazem inseminação artificial ou

transplante de útero e óvarios. (Kessler & McKenna, 2006). Por este motivo, a reprodução não é uma forma viável de se categorizar uma pessoa em determinado género (Kessler & McKenna, 2006).

Rubin fala do sistema sexo/género onde o sexo cromossomático torna-se e é processado como género cultural. Este sistema provocou a minimização da atribuição de comportamentos identidades das pessoas consoante o seu sexo cromossomático e o aumento dessa atribuição a construções sociais de género (Rubin em Sedgwick, 2005). Isto relaciona-se com a questão de bebés intersexo que ao nascerem com tecido dos dois sexos (Hubbard, 1996), ou serem portadores do cromossoma Y, são ou criados com padrões masculinos, ou são sujeitos a cirurgias de modo a serem portadores de uma vagina e útero e registados como mulheres (Diamond em Butler, 2001)¹⁵. Diamond (em Butler, 2001) é da opinião que se deverá seguir a primeira possibilidade. No entanto, uma percentagem significativa de crianças tem um código cromossomático variado e não apenas XX ou XY, fazendo um contínuo entre os extremos mulher/homem (Butler, 2001). Segundo Sterling (em Whittle & Turner, 2007) existem 5 configurações e não só duas. Por este motivo, o movimento intersexo tem questionado porque é que existe, e é aceite como uma necessidade, o binarismo sexual, visto que existem humanos que vão para além destes dois extremos (Armitage, 2001; Butler, 2001). Quando se opta pela segunda possibilidade, a mutilação genital é feita sem o consentimento dos pais nem da própria pessoa (Butler, 2001). Em muitos dos casos, tais mutilações levam a que a pessoa tenha problemas a nível de funcionamento e prazer sexual em nome de serem “normais” (Butler, 2001), pois, segundo os médicos estas pessoas surgem como um erro da natureza e deverá haver intervenção cirúrgica de modo a corrigir a ambiguidade sexual (Hubbard, 1996).

O fenómeno da intersexualidade funciona como uma oportunidade quebrar com os sistemas heteronormativos de sexo, género e sexualidade, aceites como naturais (Armitage, 2001; Breger, 2005; Chase, 2006), pois demonstra que não existe nenhum marcador sexual biológico (Whittle & Turner, 2007).

Os primeiros movimentos feministas adoptaram a diferença entre sexo e género para lutarem pela igualdade de género afirmando que a subordinação feminina estava relacionada com questões sociais e políticas e não com questões biológicas. Assim como sexo estava relacionado com natureza e género com sociedade, sexo feminino não era o

¹⁵ Na maioria dos casos essas pessoas ficam com uma vagina por ser mais fácil de contruir (Hubbard, 1996)

mesmo que género feminino, afirmando, assim, o que a categoria mulher era um constructo social. No entanto, como sexo estava associado a uma questão biológica e por isso ligado à ciência, uma disciplina tida como superior, muitas vezes acreditava-se que era aí que residia a verdade sobre o género/sexo da pessoa. Nos finais dos anos 80 várias feministas criticaram a ciência afirmando que a ciência nunca poderia ser neutra e as narrativas científicas reflectem e representam relações sociais de género (Whittle & Turner, 2007).

Teorias de género

O género é construído através de vários processos. Para compreendermos melhor quais as questões implicadas para esta construção apresento as cinco principais teorias que explicam este assunto.

Existem cinco grandes teorias sobre género atribuídas a Goffman, Garfinkel, Kessler e McKenna, West e Zimmerman, e Butler (Brickell, 2003).

Segundo Goffman, não há um interior básico e não existe ser naturalmente feminino ou masculino. O eu é um conjunto de actores e impressões criadas a partir da interacção com a sociedade e da gestão da visão dos outros sobre nós. Nessas interacções tendemos a performar de uma forma que deixe uma boa impressão de nós nos outros. Assim, performance envolve um à frente e um atrás do palco, sendo então esta interacção social análoga ao palco de um teatro: há a performance pública que é feita à frente da sociedade para que ela exerça o seu escrutínio, ao mesmo tempo que gerimos essa performance por trás da sociedade. Goffman explica que existe uma preparação prévia da aparência e das emoções de modo a que em público a pessoa se apresente como homem ou mulher. No entanto, existem ao mesmo tempo questões de ordem social que interferem com a criação do eu. Para este autor o género é, assim, uma ilusão. Para além disto o autor rejeita a distinção entre sexo e género, pois afirma que não há uma verdade natural destes conceitos mas sim uma distinção social entre dois (Brickell, sem data).

De acordo com Garfinkel o género é uma realização rotinada que envolve construções do eu e a nossa representação disso para os outros. Esta rotina leva a que nós fazemos o nosso género sem ter de pensar no processo envolvido. Apesar de o género ser visto como algo natural adquirido, para Garfinkel ser de um determinado género é algo moral ou evolutivo. De acordo com o autor, para se ser masculino ou feminino devemos agir de determinadas formas sociais em contextos específicos e, portanto, não é um processo individual. Devem-se usar performances, aparências, actividades, formas de falar, atitudes, roupa, sentimentos, estilos de vida e obrigações sociais. O autor difere de Goffman pois este último concentra-se mais no individual enquanto que para Garfinkel a construção de género é feita socialmente e ao longo do tempo. O autor apresentou o método etnometodológico que revela como é que as pessoas produzem actividades estáveis e práticas no quotidiano social (Armitage, 2001). Nos anos 60 este autor teve uma paciente, Agnes, que afirmou ser uma pessoa intersexo que pretendia fazer uma cirurgia

para ser uma mulher ,pois, sempre se tinha sentido uma mulher. A cirurgia foi feita mas algum tempo depois descobriu-se que Agnes não era uma pessoa intersexo e sim uma pessoa que apresentava todas as características femininas mas tinha sido registada enquanto homem. Agnes sempre exteriorizou feminilidade e por isso ninguém levantou questões sobre ela ser ou não verdadeiramente feminina. Agnes foi criada como um rapaz mas aos 17 anos começou a apresentar-se socialmente com uma mulher. Ela aprendeu um conjunto de etnométodos que não foram aprendidos enquanto criança. Segundo Armitage (2001) estes etnométodos serviram para ela se tornar na mulher que sempre sentiu que era e uma vez que Agnes se apresentou e foi vista por Garfinkel enquanto mulher este médico considerou o pénis e o escroto algo que estava a mais e errado pois, segundo o autor, se um corpo é lido como feminino, ou tem algo que seja lido como feminino, então essa pessoa deve ser lida como feminina. No entanto, segundo a teoria de Goffman, Agnes fez uma gestão de emoções que não teve qualquer relação com o contexto social de género, como defende Garfinkel (Armitage, 2001).

Tal como Goffman, não faz uma distinção entre sexo, género e genitália, afirmando que são símbolos socialmente construídos (Brickell, sem data).

As autoras Kessler e McKenna estudam os meios pelos quais os corpos se tornam num género. Segundo elas o processo é feito através da atribuição de significado e de como é que estes significados são reproduzidos pela sociedade. Compreendem a divisão entre homem e mulher como algo prático na sociedade e que as práticas referentes a masculino e feminino são diferentes para convencer os outros de que são de determinado género. Ao longo deste processo devem convencer o outro de que sempre foram de determinado género. Depois de um género ter sido visto como verdadeiro é difícil deixar de ser visto como o real (Brickell, 2003).

Os autores Candace West e Don Zimmerman afirmam, tal como Goffman, que o género pode ser uma dramatização social escrita. Concordam com Garfinkel em que o género é uma rotina. Segundo eles, o género está relacionado com interacções mas também questões micropolíticas. Afirmam que nós fazemos género tanto na presença física das pessoas como na sua presença virtual e prestamos atenção se estamos a fazer o nosso género correctamente (Brickell, 2003).

Butler afirma que as categorias de feminino/masculino, homem/mulher nascem através da performatividade. A performatividade é o modo pelo qual os efeitos ontológicos

se instalam. Quando a pessoa nasce e afirmam que é uma menina é iniciado o processo de “meninização” da pessoa. Butler é muitas vezes mal compreendida quando afirmam que performatividade envolve sujeitos que performam a apresentação de género, no entanto, a performatividade de Butler não tem relação com a repetição de normas através da linguagem. Performatividade é um processo que envolve o sujeito e não a performance do sujeito. As repetições rígidas e consecutivas das normas de género permitem a constituição do sujeito de género. No entanto, estas repetições não são acções dos sujeitos que lhe deram origem; assim, o género não é um acto de um sujeito pre-existente. Butler, rejeita, assim, o actor do género. Para a autora, actos de género, gestos, movimentos e estilização corporal têm origem fora dos sujeitos gerderizados. Segundo Butler a divisão entre homem e mulher só existe dentro da matriz heterossexual e é central para a distinção de géneros. Segundo ela uma oposição estável na heterossexualidade (cada corpo corresponde a um género, e a um desejo pelo género construído como ‘oposto’) é uma precondição na separação das categorias de género. Potencialmente, a homossexualidade perturba a distinção de categorias de género. Afirma, ainda, que a heterossexualidade é aceite como a forma originária da sexualidade e a homossexualidade é vista como a cópia. No entanto, diz que a oposição real/cópia é um constructo para o qual não existe real ou original (Brickell, 2003).

Todos estes autores rejeitam a distinção de sexo e género que foi criada por volta de 1970 e faz uma separação entre sexo biológico e construção social. Os críticos desta ideia dizem que é uma distinção social baseada na ideia do binarismo. Os etnometodologistas (todos os referidos menos Butler) dizem que os genitais não têm outro significado fora da interacção social mas podem ter significados que funcionam como importantes marcadores de distinção social. Butler rejeita a distinção de sexo e género porque diz que o género não pode ser uma consequência do género visto que este é composto pelos significados culturais que o corpo assume. Sexo é uma matéria epistemológica e não natural, pois também a naturalidade é um constructo social. Butler sugere que as normas de género da inteligibilidade social são ameaçadas pelo género incoerente (Brickell, 2003).

Podemos concluir após o estudo destes teóricos que o eu genderizado é construído em contextos particulares através da interacção com o outro, que a performance de género é um processo reflexivo. Ao longo da vida desenvolvemos biografias que podem ser mais

ou menos estáveis, através de actos de género e interacções. Através destas, o género vai sendo construído, e refazido, ao longo do tempo, pela própria pessoa e através de interacções com os outros, numa procura da nossa identidade. Regras e normas sobre o que constitui um genderizar competente são estabelecidas, reforçadas e alteradas em contextos específicos. Quem faz o género é sujeito à supervisão de si mesmo e dos outros que são capazes de reparar se o género está a ser feito de uma forma apropriada ou não. As pessoas, são socializadas de modo a comportarem-se da forma que é considerada apropriada para o seu género (Spence em Ickes & Barnes, 1978). Segundo Lippa (em Ickes & Barnes, 1978) os comportamentos adequados a determinado género são reforçados o que leva a que influenciem os traços de personalidade.

Ao se colocarem a si próprios em categorias de género, estas começam a ser vistas como naturais e esta naturalidade vai sendo reforçada. Fazer género envolve um micro nível de formas de poder relacionado com estruturas sociais mais alargadas (Brickell, 2003).

Butler acrescenta às premissas anteriores que os discursos de género se solidificam ao longo do tempo para criar a ilusão que o género é uma questão de substância superior em vez de uma construção específica de relações particulares de poder. Segundo a autora, a repetição e estilização estão implicadas em determinada forma ou instância de género. A distinção de género é criada e reforçada através de operações específicas da heterossexualidade e a regulação de poder acompanha a matriz das disciplinas heterossexuais dos sujeitos genderizados. Género e heterossexualidade estão apoiados em lógica mimética onde a manipulação de cópias simbólicas e originais pode reforçar ou mudar as relações dominantes (Brickell, 2003).

A atribuição de género

A atribuição do género é um processo social que se interliga com os marcadores sociais e culturais. Assim, é importante reflectir quais são estes marcadores e como se conjugam no processo de atribuição de género.

Os conceitos sexualidade e género não têm o mesmo significado mas podem intersectar-se (Namaste, 2006). Muitas vezes, de acordo com contextos sociais, culturais e históricos os dois contextos significam o mesmo ou são completamente distintos (Hubbard, 1996; Kessler, McKenna e Fried em Namaste, 2006; Sedgwick, 2005). O conceito género relaciona-se com os papéis e significados atribuídos socialmente com base nos genitais que se crê que a pessoa tenha e divide-se, maioritariamente, em feminino ou masculino (Simpkins, 2014); a sexualidade refere-se à atracção erótica e sexual (heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade) (Ekins, 1993; Namaste, 2006). Assim, uma pessoa ser homossexual não implica que o seu comportamento seja, necessariamente, visto como feminino, nem uma pessoa lésbica é necessariamente masculina (Namaste, 2006)

O conceito sexo também difere de sexualidade e género pois define o aspecto fisiológico que leva à divisão entre homem e mulher (Ekins, 1993; Hubbard, 1996; Whittle & Turner, 2007)¹⁶. O sexo é definido à nascença a partir da existência de um pénis (homem) ou uma vagina (mulher) e devido à sua associação com género, masculino ou feminino respectivamente, influenciam a visão que a pessoa tem de si e o que a sociedade espera delas (Hubbard, 1996)¹⁷. A diferença entre sexo e género tornou possível existirem pessoas trans. De acordo com Birdwhistle (em Simpkins, 2014) existem 3 tipos de características sexuais: as que estão relacionadas com a fisiologia, os óvulos e espermatozoides, questões anatómicas e questões relacionadas com a cultura e a sociedade. Em relação à primeira as pessoas, em geral, estão cobertas por roupa e por isso impossível de saber no dia a dia, as segundas estão igualmente quase sempre escondidas, assim, a terceira são as que influenciam mais na categorização social de género (Birdwhistle em Simpkins, 2014). O autor diz ainda que nem sempre comportamento de género é igual a comportamento sexual e que comportamento de género é algo construído socialmente

¹⁶ Muitas vezes usa-se o termo sexo como sinónimo de género. Por isso “essa pessoa é do sexo oposto”, partindo do princípio que existem apenas dois géneros como é que um é o oposto do outro. No entanto, se usarmos a questão cromossomática como é que XX é oposta a XY (Sedgwick, 2005).

¹⁷ O conceito de género consolida-se aos dois anos (Ginet, 2011; Hubbard, 1996).

desde a infância (Birdwhistle em Simpkins, 2014). Assim, a dicotomia de gênero não advém da de sexo, sendo que esta última é igualmente socialmente construída (Ginet, 2011; Hubbard, 1996) através da diferença de genitais¹⁸. Segundo Butler o sexo não é apenas uma condição corporal estática, mas sim um processo onde normas regulamentais materializam “sexo” (Butler, 1993).

A ruptura entre sexo, gênero e sexualidade deve-se à transição de casamentos negociados para românticos, ao movimento dos direitos das mulheres, a mudanças sociais devido à Grande Guerra e a desenvolvimentos nos modelos de definição sexual (Halberstam, 1998b).

A identificação com a identidade mulher ou homem não tem relação com a orientação sexual ou normas de gênero (Ginet, 2011). No entanto, se a pessoa não cumprir com os códigos culturais e sociais pode não ser considerada uma mulher ou um homem real e ser apenas “biologicamente” ou “tecnicamente um homem ou uma mulher (Ginet, 2011).

Quando conhecemos uma pessoa uma das primeiras categorias que lhe atribuímos é um gênero (Simpkins, 2014) específico com base em pressupostos e regras adquiridas através de processos desconhecidos para a própria pessoa (Kessler & McKenna, 2006). Assim, existe informação, socialmente partilhada, dentro de um contexto social, cultural político e económico (Dolan, 1985), referente ao comportamento (expressão facial, movimentos, postura corporal) (Birdwhistell em Kessler & McKenna, 2006), a características físicas, a características biofísicas (tom de pele e estrutura óssea) (Simpkins, 2014) e à indumentária que influenciam a forma como se atribui o gênero a determinada pessoa (Kessler & McKenna, 2006)¹⁹. Esta construção também se relaciona com a expectativa que a sociedade tem dessa pessoa (Hubbard, 1996). Foucault (em Butler, 2001) denomina o conjunto de regras e práticas aceites como conhecimento natural, e sem o qual não conseguimos ser humanos, de condições de inteligibilidade. Essas regras são aceites como sendo a verdade (Foucault em Butler, 2001), e, após a atribuição de gênero ser feita raramente é mutável e toda a informação que exista posteriormente é encaixada de modo a fazer sentido nessa categorização (Chase, 2006; Kessler & McKenna, 2006)²⁰. Em resumo:

¹⁸ Em 1968 Robert Stoller propôs que o termo sexo fosse compreendido como a distinção biológica entre homem e mulher. (Brickell, 2003).

Segundo Butler é um constructo que se materializa com o tempo (Butler, 1993).

¹⁹ Tertiary sexual characteristics.

²⁰ Política da Verdade de Foucault.

o primeiro género que é percepcionado é aceite como o natural e real mesmo que seja apenas o género que a pessoa aparenta ser (Kessler & McKenna, 2006; Griggs em Spade, 2006).

Segundo Namaste (2006) é importante a pessoa ser socialmente lida como “mulher real” ou “homem real”, por esse motivo as pessoas transexuais empenham-se, muitas vezes, a que a sociedade os veja como pertencentes a uma das categorias. Butler (2001) afirma que todo o género é uma imitação para o qual não há original. É um processo que se materializa através do corpo, e é possível desmanchá-lo e expor como é que funciona para criar ficções culturais de identidade (Klett, 2006).

A atribuição de género acaba por ser um jogo entre o actor e o atribuidor. Quando as duas partes partilham os mesmos sinais culturais e sociais o actor é categorizado em determinado género (Kessler & McKenna, 2006) que não deixa margem para uma categoria entre os dois géneros extremistas (Griggs em Spade, 2006)²¹. A atribuição de um género a uma pessoa está em muitos casos relacionada com o conhecimento da genitália dessa pessoa (Namaste, 2006) e um elemento é associado a outro, onde a instrução acerca de um pénis apresenta maior peso do que a instrução acerca de uma vagina (Kessler & McKenna, 2006)²². Assim, “vimos alguém como feminina apenas quando não a conseguimos ver como masculina” (Kessler & McKenna, 2006 p.176), ou seja, apesar de a pessoa poder apresentar características femininas (cabelo comprido, mamas, ancas largas, usar maquilhagem, ser emocional, usar saias (Namaste, 2006)) só é categorizada imediatamente como feminina se não apresentar características masculinas (Kessler & McKenna, 2006).

Em relação à genitália Garfinkel (1967 em Kessler & McKenna, 2006) separa genitália biológica de cultural. A primeira correlaciona-se com a existência física de um pénis ou uma vagina; a segunda é a crença de que determinado genital existe em determinada pessoa. Desta forma, a pessoa pode ter um genital biológico diferente do seu genital cultural (Garfinkel em Kessler & McKenna, 2006). Segundo Garfinkel (em Kessler & McKenna, 2006) os pressupostos e regras sociais têm origem em comportamentos e processos mentais que as pessoas usam para construir/fazer o sentido de realidade diária e

²¹ Por exemplo, a associação ocidental de cor de rosa com feminilidade e azul com masculinidade (Namaste, 2006). Também pessoas transexuais não são, em geral, tidas em consideração (Griggs em Spade, 2006).

²² Money (em Butler, 2001) e Garber (em Halberstam, 1998a) afirmam que a presença física do falo é um elemento essencial para a pessoa ser masculina.

as categorias feminino e masculino²³. Neste ponto Kessler e McKenna (2006) estão de acordo com Garfinkel ao assumirem que o género é algo construído socialmente através da interacção social ao invés de ser algo natural e inerente ao corpo humano. Também Simone de Beauvoir (em Butler, 2001) afirma que “ninguém nasce uma mulher, torna-se mulher, o tornar é o veículo para o género” (Beauvoir em Butler, 2001 p.188).

Uma vez que a atribuição de género está relacionada com a forma como a pessoa se comporta, a pessoa pode ser do género que desejar a qualquer momento, basta que altere o seu padrão de comportamento (Kessler & McKenna, 2006). No entanto, uma vez que isso vai contra o género que lhe foi atribuído como natural a pessoa é, inicialmente, considerada louca (Kessler & McKenna, 2006). Deste modo, o que é que acontece quando a pessoa se torna algo diferente e não houver espaço no que foi considerado como verdade? O que é, então, um género coerente (Foucault em Butler, 2001)²⁴? Quais são então os comportamentos que uma pessoa pode ter de modo a que o seu género seja questionado? (Kessler & McKenna, 2006)

Segundo Garber (em Spade, 2006) é necessário olhar para as pessoas transexuais e travesti de modo a compreendermos as categorias de género, pois estas pessoas estão interessadas em marcadores e estruturas de identidade de género, questionando, assim, o seu binarismo. Nas palavras de Sue- Ellen Case: "Through the drag role, one can perceive how social constructs are inscribed on the body (Case em Dolan, 1985). No entanto, pessoas transexuais e travesti não estão interessadas nos espaços que existem entre o binarismo de género , apenas levam a questionar as suas normas (Garber em Spade, 2006)²⁵. As pessoas transexuais e travesti abrem caminho para as identidades de homem feminino e mulher masculina (Breger, 2005)²⁶. Esta última identidade é constituída pela junção de elementos associados à masculinidade com elementos associados à feminilidade (Breger, 2005). Esta junção não é o mesmo que androginia pois a pessoa não altera a sua identidade de género (Breger, 2005). As pessoas andróginas apresentam, consoante a circunstancia, características femininas ou masculinas (Ickes & Barnes, 1978).

Há uma norma social do que é ser feminino ou masculino. Quando alguém sente que não se encaixa nessa norma social onde fica? Muitas vezes essa pessoa sente que não é

²³ Método etnometodológico.

²⁴ Estas questões enquadram-se nas ideias de de-subjugação do sujeito de Foucault.

²⁵ Pessoas transexuais pretendem tornar-se do sexo oposto ao que foram registadas à nascença (Jones, 2006).

²⁶ A transexualidade é muitas vezes chamada de terceiro sexo (Breger, 2005).

o que deveria ser, que é desviante da sociedade (Califia, 2006; Halberstam, 1998a; Simpkins, 2014), há algo de errado com ela e está a falhar com determinada regra social. Deste modo a inteligibilidade tem os seus limites. Muitas pessoas sofrem de disforia de género por se sentirem desconfortáveis com o género que lhes foi atribuído a partir da sua genitália (Ekins, 1993; Rubin, 2006)²⁷. A disforia é considerada pela medicina como uma patologia, do mesmo modo que até aos anos 70 a homossexualidade foi considerada uma doença mental (Rubin, 2006).

No final do século XX início de XXI a construção social ocidental de género binário começou a decair (Jones, 2006). Em vez do género ser visto com dois polos (Namaste, 2006) propôs-se a existência de um arco-íris de géneros entre os dois extremos. A existência desta zona intermédia permite a existência de múltiplos e infinitos géneros, abraçando, assim, qualquer tipo de subjectividade e terminam com a inteligibilidade e conflitos na atribuição de identidade (Jones, 2006; Namaste, 2006). Também a existência de identidades como “mulher masculina” permitem maior fluidez dentro dos dois extremos de género (Breger, 2005; Halberstam, 1998b, 1998f), uma vez que, esta identidade abarca múltiplas masculinidades que se multiplicam entre si (Halberstam, 1998b). Assim, o género torna-se algo impreciso onde as barreiras entre os dois extremos fazem-se elásticas de modo a que por vezes seja complicado definir um género específico para determinada pessoa (Halberstam, 1998a).

²⁷ Em muitos casos a disforia leva à transexualidade.

Mulher/Homem, Feminino/Masculino

Na atribuição de género existem marcadores biofísicos, comportamentais e indumentários que promovem a pessoa ser socialmente vista como homem, mulher, masculina ou feminina.

Ser mulher ou homem é uma questão de identidade e varia consoante a sociedade, a cultura, o período histórico e o momento da vida da pessoa (Ginet, 2011). Qualquer identidade não precisa de estar presente constantemente, pois uma pessoa pode identificar-se como mulher mas em dado momento estar concentrada em apresentar-se enquanto “médica qualificada” (Ginet, 2011). Porém, as pessoas com quem interagimos esperam alguma coerência nas nossas identidades e há contextos culturais que esperam que a pessoa não altere a sua identidade em algum momento (Ginet, 2011).

Wittig diz que uma mulher só é uma mulher quando existe uma oposição binária ao conceito homem, assim, uma mulher só existe num contexto heterossexual (Wittig em Hale, 2006)²⁸. Para além disso é um conceito descritivo e normativo (Hale, 2006) regido um conjunto de comportamentos sociais que remetem para como uma mulher deverá ser e comportar-se (Hale, 2006). Estas premissas assumem que o conceito mulher implica que a pessoa seja, impreterivelmente, feminina. No entanto, mulheres masculinas, como é exemplo as lésbicas *butch*, demonstram a fluidez nas preferências de género (Kennedy e Davis em Rubin, 2006). Estas ideias relacionam-se com Butler (em Hale, 2006) que afirma que a categoria sexual pressupõe o binarismo sexual (homem/mulher).

Uma mulher é adequadamente feminina consoante os padrões da cultura em que insere, no entanto, o conceito mulher é bastante incoerente uma vez que é desvalorizado consoante a sua diferença do homem branco heterossexual de classe média (Hale, 2006). Segundo Jagger (em Armitage, 2001) para se ser mulher basta ser um ser humano e fêmea. Uma mulher rural pode ser considerada masculina de acordo com padrões urbanos, devido ao seu trabalho ser mais manual (Halberstam, 1998b). Segundo Halberstam (1998f), já vários académicos apontaram que a feminilidade é associada a passividade e a manipulações corporais (anorexia, uso de saltos altos). Assim, uma pessoa é lida enquanto mulher quando segue as seguintes premissas: ausência de pénis; existência de peito; existência de órgãos reprodutivos que permitam engravidar; existência de estrogénio e progesterona nos níveis normais; ter cromossomas XX ou pelo menos sem Y; ter como

identidade de género feminino; ter uma ocupação considerada aceitável para uma mulher; ter actividades de lazer consideradas aceitáveis de uma mulher e fazê-los de forma aceitável; ter em algum momento da vida um relacionamento sexual e afectivo com um homem heterossexual; elementos de apresentação que num conjunto criem a imagem não ambígua de uma mulher, tais como, joias, cosmética, odor, penteado, distribuição do pêlo corporal, aparência das unhas das mãos e dos pés, textura da pele, características vocais, estrutura facial.; ter formas de comportamento que promovem a pessoa ser vista como mulher: movimentos, postura, expressões faciais, maneiras, decoro, etiqueta, protocolo, estilos de comunicação verbal; existência de dicas textuais que tracem um continuum da pessoa sempre vista como mulher, uso de pronomes femininos uso de um nome feminino em todos os documentos e ter uma história desde que foi uma menina até que é uma mulher (Hale, 2006). A feminilidade é associada a comunicação, moralidade, desejo de se relacionar com os outros, entendimento dos sentimentos dos outros (Ickes & Barnes, 1978). Para além disso, Brickman associa feminilidade a uma correspondência interna, entre o comportamento e os sentimentos da pessoa (Brickman em Ickes & Barnes, 1978).

No entanto, muitos destes elementos vistos como originários na mulher feminina, já tinham estado presentes em homens *queer* (Halberstam, 1998e).

Quando uma mulher se identifica como masculina é necessário ter em atenção que não é uma identidade oposta a uma mulher feminina, nem é uma versão para mulheres do homem masculino (Halberstam, 1998a, 1998c). Assim, esta identidade não tem como objectivo criar qualquer outro tipo de binarismo (Halberstam, 1998a).

Ekins (1993) apresenta três categorias de “homem feminino”:

1-feminilidade corporal: engloba mudanças hormonais, nas gónadas, morfológicas neurais; alteração nos pelos corporais (depilação das sobrancelhas); alteração nas cordas vocais; alterações na forma do esqueleto e alterações na musculatura

2-feminilidade erótica: ligado ao que a sociedade considera erótico numa pessoa feminina; pode ter relação com o comportamento, às emoções, à anatomia e à cognição

²⁸ Há várias formas de uma mulher participar na heterossexualidade para além do contacto sexual/afectivo. Outras formas incluem assumir papéis como professora, enfermeira e freira (Hale, 2006).

3-feminilidade de gênero: associado a comportamentos e maneirismos, emoções e cognições socioculturais associadas com o feminino. Não está ligada à feminilidade erótica.

Para Ekins (1993) a identidade “homem feminino” passa por cinco fases: ser feminino, fantasiar com feminino, fazer feminino, constituir feminino e consolidar feminino. A primeira liga-se a *cross dressing* como o inicial comportamento que despoleta uma serie de sentimentos e cognições²⁹. Pode causar fascínio, sensualidade, erotismo, prazer, estranheza. Em alguns casos também pode ser um momento de indiferença ou vir a ser erotizado. Leva a desejos de haver vestuário apropriado ou desejo de ser uma mulher. A segunda caracteriza-se por fantasias que envolvam feminino. Podem ser desde imaginar roupa interior feminina como algo fetichista, podem ter um guião elaborado, pode ser sexual. Em alguns casos leva a fantasiar acordar mulher. A pessoa pode criar um mundo alternativo longe do mundo real onde todas estas fantasias têm lugar. Esta fase pode ou não envolver *dressing*. A terceira tem uma grande ligação com *cross dressing*, existe a tentativa de esconder o pénis e simular uma vulva, o uso de maquilhagem e acessórios. Pode envolver masturbação fetichista. Em geral é um período de confusão e vacilação onde existe, por vezes, períodos de purga onde a pessoa se desfaz das roupas e acessórios. Existe uma procura de explicar estas vontades, pois a pessoa sente-se sozinha e que é única no mundo, a menos que tenha a sorte de achar alguém com vontades semelhantes. A quarta existe a necessidade de querer explicar o que está a acontecer e porquê. Por isso muitas vezes procuram um especialista para que os “curem”. Muitas vezes encontram nos media pessoas que se identificam como trans ou travesti e identificam-se com isso. Começam a usar rótulos sobre a sua identidade. A quinta é a fase onde fica mais estabelecido o feminino. Pode ter mais a haver com a feminilidade erótica, de gênero ou uma mistura das três. É nesta fase que se consolida a identidade trans e começa cada vez a aproximar-se mais do se que quer ser. Em geral começa a ler mais literatura sobre o tema e a descobrir o que a excita. Procura círculos sociais onde se sinta integrada e com pessoas semelhantes e comportamentos de “uma mulher real”, consoante o que é para si uma mulher real, tendo em conta os seus gostos, personalidade e entusiasmos.

Segundo Califia (2006) o conceito social de homem caracteriza-se por: possibilidade de penetração, força física, conhecimento sobre carros, gosto pela violência,

²⁹ *Cross-dressing*: pessoas que usam a roupa do sexo oposto por prazer (Ekins, 1993).

brutalidade, agir ao invés de sentir (sentir é associado ao feminino), ausência de seios, existência de certos níveis de testosterona, ter uma libido alta, gostar de sexo casual, ter um nível elevado de autonomia, ser assertivo. Em relação à masculinidade, Namaste (2006) afirma que a pessoa é associada com o uso de calças, usar barba e usar violência.

Assim como no caso da feminilidade, a masculinidade pode ser expressada através de diversos códigos culturais que incluem: a classe social, a ocupação, o nível educacional, as opções de carreira, o distanciamento da emoção, o talento artístico, as conquistas sexuais, o estilo intelectual e a capacidade financeira (Rubin, 2006). A nível conceptual a masculinidade é associada a atingir objectivos, autonomia, controlo pessoal, disciplina, capacidade de alterar expressões e reconhecer sentimentos (Ickes & Barnes, 1978). Brickman propôs que a masculinidade fosse associada com a correspondência externa: isto é, a correspondência entre o comportamento da pessoa e as suas consequências (Brickman em Ickes & Barnes, 1978). Torr (em Halberstam, 1998e) nas suas aulas de *drag-king* recomenda: ocupar muito espaço, dominar as conversações, pôr no dedo no nariz, uso de pénis e ter maneiras rudes. No entanto, a masculinidade não é apenas inerente aos homens brancos com poder, ou negros com músculos, ou latinos com charme (Halberstam, 1998a), e existem várias formas de masculinidade. Porém, elas são muitas vezes ofuscadas pela masculinidade dos homens (Halberstam, 1998a). Susan Cahn (em Halberstam, 1998f) afirma que tais características não deveriam ser associadas ao género masculino e deviam ser apenas humanas. Porém, Halberstam (1998f) é da opinião que a única forma de serem também atributos femininos será estendê-los a mulheres masculinas. Ellis (em Halberstam, 1998c) considera a masculinidade nas mulheres como uma construção social que não tem relação com sinais corporais congénitos, pois uma barba não é um sinal de inversão de género³⁰.

Halberstam (1998a) levanta a questão: porque é que a masculinidade é mais necessária do que a feminilidade e por isso mais fácil, socialmente, uma pessoa não parecer feminina do que masculina? O mesmo autor (Halberstam, 1998e) afirma que a masculinidade dos homens é vista como algo natural, enquanto que a feminilidade é socialmente aceite como algo artificial, assim, possivelmente é mais difícil uma pessoa deixar de ser vista como homem masculino. Esta ideia de naturalidade adjacente ao masculinidade dos homens leva a crer que todas as outras masculinidades são apenas uma

³⁰ Apesar de muitas vezes a distribuição de pelo corporal poder ser associada com inversão de género.

imitação (Halberstam, 1998e). No entanto, a masculinidade não pertence apenas aos homens, não foi produzida apenas por homens e não expressa apenas masculinidade heterossexual (Halberstam, 1998e). A masculinidade foi também produzida por mulheres masculinas, pessoas com género desviante, e, em alguns casos, lésbicas (Halberstam, 1998e)³¹. A masculinidade poderá apresentar diversas formas tanto em mulheres como homens (Halberstam, 1998c).

Apesar de o género ser performativo poucas pessoas pensam que estão a performar o género, pois não pensam no quotidiano como é que vão representar determinado género (Ginet, 2011). No entanto, até certo ponto elaboramos escolhas estilísticas de forma estratégica, ao mesmo tempo que existe uma força que nos restringe na forma de falar e movimentar devido a ter sido desenvolvida na mente e nos músculos desde tenra idade (Ginet, 2011)³².

³¹ Lésbicas butche e trangénero apensar de expressarem masculinidade nem sempre usam indumentária masculina (Halberstam, 1998e), no entanto, muitas lésbicas já foram confundidas com homens. (Martha Vicinus em Halberstam, 1998b).

³² O sociólogo Pierre Bourdieu denomina esta “força” Habitus (Ginet, 2011).

O caso de *Richard II*

Um exemplo de como se pode utilizar a performance para destruir a ideia de género enquanto binário, foi a produção de *Richard II* de E. Klett em 1995 onde a personagem do rei foi representada por uma atriz.

Em entrevistas alegaram que calhou ser uma atriz a pessoa indicada para fazer o papel e que não havia qualquer ligação a de género ou feminismo (Klett, 2006). Porém, estas declarações não são muito convincentes e soam a alguma defesa social e para os *media* (Klett, 2006). De facto, as opiniões por parte dos *media* são variadas: a crítica Grace Tiffany diz que a performance funciona como uma critica ao insucesso do rei enquanto rei, devido a reforçar os atributos, estereotipadamente, femininos, ou seja, prezar mais as palavras do que as acções, para além de ser fraco fisicamente e mentalmente; a crítica Carol Rutter disse que o facto de o rei ser representado por uma atriz tornou a personagem cómica e que a questão do género não importava; J.Coursen viu na performance uma representação homossexual; Martin Spence viu uma mulher lésbica masculina (Klett, 2006)³³.

No entanto, Warner (encenadora) e Shaw (atriz) queriam que a personagem não fosse nem masculina nem feminina e sim uma personagem andrógina com uma identidade de género que rompe com o binarismo feminino/masculino (Klett, 2006). Deste modo, esta performance mostra a performatividade de género e a instabilidade da masculinidade (Klett, 2006). Esta performance mostra a performatividade de género e a instabilidade da masculinidade o que vai de acordo com a teoria de Butler que afirma que *cross-gender* demonstra a performatividade do género, o que significa que para existir o género tem de ser performado em repetição (Butler, 2017).

A construção da personagem apresentou um desafio, pois, quando a masculinidade é representada por mulheres é demonstrada enquanto artificial, o que questiona a concepção da masculinidade como algo natural (Klett, 2006). Ao incorporar *cross-gender* na sua performance, Shaw contribuiu para mostrar que a masculinidade não é exclusiva dos homens, que o sexo não define o género e para quebrar com binarismo de género (Klett, 2006). Como afirmou Abbitt (em Klett, 2006) a androginia é útil para navegar nos espaços entre masculino e feminino, homossexual e heterossexual, expectativa e realidade,

³³ No original dyke.

história e ficção³⁴. A androginia sugere a reconciliação entre sexos, onde as mulheres podem ser tão agressivas como os homens (Heilbrun em Klett, 2006).

A descontinuidade entre actor e personagem levam o espectador a perceber de forma mais complexa o actor, pois, deste modo, deverá ter em, em simultâneo, atenção o personagem, o actor e a voz (Klett, 2006). Para além disso o espectador sente-se confuso ao tentar ler a identidade de género da personagem (Klett, 2006). Tais circunstâncias coadunam-se com o papel do espectador desde a viragem para o século XX, pois deixa de procurar compreender a representação da realidade mas sim criar a sua própria (Cody & Cheng, 2016). O significado da cena é contruído tanto pelo actor como pelo espectador (Cody & Cheng, 2016)

Segundo Zarrilli (em Klett, 2006), Shaw apresentou escolhas vocais e corporais carismáticas, pois, mantiveram-se constantemente ambíguas e com várias camadas. Corporalmente a actriz teve em atenção os seus movimentos, nomeadamente a forma de andar: pernas e ombros firmes e braços soltos (Klett, 2006). O figurino mudava de cena para cena de uma forma que contribuía para a fluidez de género de Richard (Klett, 2006). Para atingir este objectivo Shaw aplicou a técnica brechtiana de alienação (Klett, 2006)³⁵. De cena para cena, de momento para momento a actriz citou tanto masculinidade como feminilidade, de maneira que a personagem Richard abarcou várias categorias do espectro do género (Klett, 2006). Em suma, a performance de Shaw destruiu o conceito de iconicidade, ou seja, a semelhança entre o corpo do actor com a personagem (Diamond em Klett, 2006).

³⁴ Apesar de ser muitas vezes usado como sinónimo de ausência de características sexuais, etimologicamente a palavra indica que a pessoa apresenta tanto características femininas como masculinas (Klett, 2006).

³⁵ Verfremdungseffekt.

Teatro e Performance

Existe diferença entre performance teatral e performatividade de género. Por este motivo, irei explicar em seguida quais as diferenças entre elas.

A “teatricalidade” (Barish em Cody & Cheng, 2016) implica desnudar o que é natural e decente através do exagero, do erotismo explícito, do sentimentalismo, do disfarce de modo a dramatizar o medo do excesso, do artificial. Segundo Davis e Postlewait tudo o que é teatral é considerado no extremo da negatividade, assim como o género feminino, é visto como artificial e teatral (Davis e Postlewait em Cody & Cheng, 2016).

O conceito “teatricalidade” teve o seu significado alterado consoante as culturas, períodos e práticas (Cody & Cheng, 2016) e não significa o mesmo que performatividade (Jackson em Cody & Cheng, 2016). Este último termo está presente num contexto mais intelectual (Shannon em Cody & Cheng, 2016). Diamond realça que Butler separa performatividade de teatro, pois esta última implica que exista um actor (Diamond em Wark, 2009). A teoria de performatividade de Butler implica que não exista nenhuma identidade antes, fora ou para além das que são performadas pelas acções de género. Assim, apesar de performance englobar performatividade, esta última, de acordo com Butler, consiste na reiteração de normas que presidem e constringem o performer. Enquanto que a primeira é um acto de ligação premeditado na aplicação consciente de acordo com a escolha ou a vontade do performer. Por outro lado, Diamond (em Wark, 2009) afirma que Butler simplifica o que acontece numa performance e questiona a diferenciação de Butler ao afirmar que performatividade não é um acto mas sim uma citação. Nas palavras de Diamond (em Wark, 2009): “Teatro é também teoria [e performance] é um sítio onde performatividade se materializa de forma concentrada, onde ‘as convenções escondidas ou dissimuladas’ dos actos são apenas repetições que podem ser investigadas e reimaginadas”.

Segundo Harris (em Wark, 2009), o performer tem de facto uma escolha mas pode estabelecer uma distância crítica da performatividade. Isto só é possível quando a diferença e interdependência entre performatividade e performance são preservadas onde não são semelhantes (Harris em Wark, 2009). Ou seja, quando o acto de performance é usado para demonstrar como é que a performatividade de sexo/género dependem da aparência de serem reais (Kurdi, 2009; Harris em Wark, 2009). Esta exposição está de acordo com o

efeito de alienação de Brecht, referido anteriormente, onde a performer pode ser ela mesma e ser o personagem³⁶. O efeito de alienação demonstra que a feminilidade é um papel representado e uma identidade ou posicionamento que determinam a experiência no mundo (Wark, 2009). Deste modo, o teatro demonstra como é que os gestos e os comportamentos estilizados produzem género (Wark, 2009). Este tipo de performance marca o contraponto com o tipo de representação que constrói um naturalismo fictício que tinha o objectivo de desvanecer a distinção entre arte, vida, ficção, realidade, actuar e ser (Wark, 2009).

As representações de *drag* não são necessariamente paródias e podem apresentar diversos significados, muitas vezes contraditórios, para os espectadores. (Kurdi, 2009) Como descreveu Butler no seu comentário sobre *Paris is Burning* as performances *drag* revelam as estruturas imitativas do género (Butler em Kurdi, 2009). Aliás, parte do gosto em assistir a estas performances é reconhecer a relação social entre sexo e género consideradas naturais e necessárias (Butler em Kurdi, 2009).

³⁶ O actor é ele próprio e uma persona.

Teatro Brechtiano

O teatro Brechtiano utiliza diversas técnicas de encenação, cenografia e de trabalho de actor de modo a atingir objectivos e funções específicas no plano artístico.

Este tipo de teatro usa, estende ou contrai as suas funções sociais, aperfeiçoa ou não os seus métodos artísticos, rejeita ou converte as convenções sociais de moralidade e gosto de acordo com as suas necessidades tácitas (Brecht, 1964).

Inicialmente o teatro estava associado a um ritual, no entanto, depois ficou apenas enquanto teatro e uma forma de entretenimento. Brecht concorda que deve ser uma forma de entretenimento, que dê prazer, mas que faça a representação viva de situações imaginadas ou reais entre seres humanos, onde apesar de demonstrar a vida deve permanecer supérfluo (Brecht, 1964).

O prazer e o quotidiano que o teatro apresenta variam consoante a época e a cultura em que se insere, porque culturas diferentes e épocas diferentes precisam de entretenimento diferente. Muitas vezes na Grécia antiga o teatro apresentava incoerências com a vida, mas isso era visto como um momento de ilusão dentro da história que estava a ser contada (Brecht, 1964).

A arte está relacionada com a ciência, pois ambas trabalham para fazer a vida dos seres humanos mais fácil (Brecht, 1964).

Brecht é da opinião de que se deve levar o teatro aos subúrbios, aos trabalhadores da sociedade, para que, possam mudar o mundo, pois, ao serem forçadas a estar afastadas da ciência estas pessoas são as verdadeiras filhas da ciência e que podem, de facto, mover a sociedade. O teatro brechtiano usa como tema e objectivo a produtividade (Brecht, 1964).

O teatro fica então mais perto da educação e da comunicação para as massas mas sem nunca perder o objectivo de dar prazer. Pretende representar a sociedade de modo a mudar a sociedade. Assim, as pessoas que vão ao teatro devem ser entretidas com a sabedoria que vem da resolução de problemas, com a raiva que é uma expressão prática da simpatia, com o que agrada a quem produz na sociedade. O teatro converte, deste modo, a aproximação crítica em prazer (Brecht, 1964).

Brecht afirma que as pessoas que em geral vão ao teatro vêm a peça de forma adormecida e não prestam a devida atenção ao que está a ser feito ou dito. Quando melhor for o desempenho do actor mais o público fica alheio ao pensar sobre o que está a ver e, por isso, inertes de actividade. Segundo Brecht os actores devem representar o pior

possível, para que espectador seja capaz de se identificar com as personagens centrais, e identificar que o que está a ser representado é o que acontece na sociedade. Segundo este modelo de representação são as personagens secundárias que revelam o conhecimento sobre a humanidade (Brecht, 1964).

Se a peça apresentada representar uma época diferente da do período do espectador este não consegue, tão facilmente, identificar-se com as personagens e não consegue identificar que o que está a ver é o que ele próprio faz socialmente, pensa: “se eu vivesse sobre essas circunstâncias...”(Brecht, 1964)

O estilo de actuação deve deixar o intelecto do espectador livre. Isto é produzido através do efeito de alienação: uma representação que se aliena a ela mesma e nos permite reconhecer o seu sujeito mas ao mesmo tempo nos faz vê-lo como desconhecido. O processo é semelhante ao do teatro clássico onde os actores usavam máscaras. Esta técnica cria assim uma barreira à empatia e à ilusão (Brecht, 1964).

Quando se tratam de assuntos que visualizamos frequentemente, acabamos por estar familiarizados com elas e não pensamos sobre isso. O teatro deve provocar com a representação da vida social, deve alienar o que é familiar. Assim, para fazer este processo de alienação o actor deve descartar todas as técnicas que aprendeu para fazer o espectador identificar-se com personagem que está a ver, não deve entrar na personagem de modo a que os espectadores também não se envolvam na personagem, os músculos devem estar soltos, o modo de falar deve ser livre da melodia entoada que faz o espectador envolver-se. Se ele representar um homem violento não deve ele próprio mostrar-se como estando violento ele próprio de modo a que o espectador se questione porque é que está a haver violência. Ele deve mostrar o personagem mas não ser o personagem (Brecht, 1964).

O actor pode inicialmente procurar identificar-se com a personagem, mas em vez de questionar “o que faria eu se x me acontecesse” deverá questionar “o que faria ele se x lhe acontecesse”. Deste modo o actor deve usar a observação mas não deve imitar o que viu em determinada pessoa, ele deve olhar essas pessoas como se elas estivessem a aconselhá-lo nessas acções (Brecht, 1964).

Brecht recomenda que os actores, durante os ensaios, troquem de personagem de modo a que percebam os dos outros e também vejam os seus personagens a ser representados (Brecht, 1964).

Se o espectáculo tiver música ela não deve acompanhar a acção deve comentar a acção (Brecht, 1964).

A técnica de alienação serve para que o espectador tenha uma atitude crítica sobre o que assiste. Para tal é necessário: que o palco e o auditório não devem ter nenhum elemento do que é considerado mágico do teatro, nada que cause a ilusão hipnótica. Não devem haver cenários realistas que recriem onde a cena é passada. Não se deve criar a ilusão de uma cena que simplesmente está a acontecer com naturalidade, que é real, que não foi uma coisa encenada e preparada. O actor deverá mostrar o que quer mostrar com um gesto objectivo. Deve-se tirar a ideia de que existe uma quarta parede entre o espectador e o palco e de que o que se está a passar no palco é uma realidade alheia à existência de um espectador, para tal o actor pode dirigir-se directamente à plateia. O actor não deve tentar provocar empatia no espectador. O actor deverá mostrar representar não como sendo outra pessoa mas mostrando claramente que ele está a representar outra pessoa e que essa pessoa se comportaria dessa forma. Em suma, actuar como se fosse um mau actor ou alguém a imitar outra pessoa. O actor deve ler o texto e relembrar as suas primeiras impressões acerca dele. Deverá compreender o personagem e entender que aquela pessoa não tinha outra forma de ser se não aquela e a acção não podia ser outra se não aquela dadas as características do personagem. Quando começa a ler o texto o actor deve memorizar onde é que sentiu surpreendido e onde é que se sentiu contrariado. O actor não deve transformar-se no personagem deve mostrar o personagem. Deve mostrar como é que o personagem se comporta. Deve representar como se fosse uma coisa técnica. Deve falar não como se fosse algo que ele se estivesse a lembrar naquele momento mas como se estivesse a citar outra pessoa. Alguns dos elementos que ajudam ao actor não se transformar na personagem são: falar na terceira pessoa, falar no passado, dizer alto as indicações cénicas. As duas primeiras ajudam o actor a distanciar-se do personagem, o falar as movimentações durante os ensaios provoca que existam dois tipos de voz o que leva à alienação do texto. Se o texto for numa língua que não a do actor, ele pode dizer o texto na sua língua materna de modo a alienar o texto. Todas as emoções devem ser representadas em gestos e serem tratadas numa grande escala. O actor pode observar o próprio gesto como forma de alienação. O actor deve ser claro que os gestos e as movimentações foram algo encenado. Tal como o espectador a atitude do actor deve ser

crítica. Desta forma a performance transforma-se numa discussão da esfera social. O actor induz o espectador a justificar ou abolir as condições em que vive.

O actor deve representar os acontecimentos como se fossem históricos, ou seja, intrasitórios e pertencentes a um dado período e por isso é mais fácil para o actor distanciar-se deles. Os acontecimentos do dia a dia devem ser tratados do mesmo modo. Tal como na ciência, o actor não deve tratar as coisas com obvias e universalmente aceites.

O teatro e o género

Desde os tempos da antiga Grécia que existe polarização de géneros no meio teatral. Contudo, ao longo dos tempos a visão desta dicotomia tem vindo a alterar-se.

Apesar de nos finais dos anos 80 o objectivo ser olhar para o palco como um espelho da sociedade e questionar esse espelho, actualmente o palco espelha a organização social, política e cultural (Dolan, 1985).

Na Grécia antiga o teatro, ainda que todos os actores fossem homens, apresentava a polarização de géneros. Devido a isso as mulheres eram invisibilizadas, pois o homem assumia o seu papel e o seu vestuário. Assim, a mulher procurava ver no palco o seu reflexo. Estas construções eram, portanto, demonstrações de que o feminino era algo socialmente construído. O teatro da actualidade ainda segue os padrões desse tipo de teatro e por isso ainda reflecte essa polarização (Dolan, 1985).

Actualmente o actor procura construir em palco imagens construídas conscientemente de acordo com a necessidade política de modo a que o espectador procure da sua identidade. No entanto, nas apresentações de *drag queen/king* o espelho está invertido porque a pessoa em *drag* procura na plateia alguém com quem se identifique e não o contrário (Dolan, 1985).

No século XIX, quando mulheres representavam no palco impersonações masculinas eram vistas, pela audiência, como estando: a exhibir o seu corpo, a mostrar as suas capacidades de representação e a desafiar os homens cognitivamente. Estas actuações foram vistas como novas atracções. Uma vez que não existiam representações de papéis dominantes femininos estas mulheres foram patologizadas com problemas mentais. No entanto, quando haviam impersonações femininas por parte de homens a audiência não fazia nenhum destes comentários (Dolan, 1985).

De acordo com Dolan (1985), o palco é o local ideal para explorar ambiguidade de género, para desconstruir a bipolaridade de género e para criar novas identidades.

Uma possível interpretação de *Pierrot Lunaire*

A partir do estudo das teorias de género e do teatro Brechtiano apresento uma possível interpretação e encenação da obra *Pierrot Lunaire*.

A minha interpretação da obra *Pierrot Lunaire* advém de uma leitura detalhada dos poemas e da música. Após um longo processo de reflexão a partir da leitura da revisão de literatura, de conversas com várias pessoas da área dos estudos de género, pessoas de género não-binário, tradução dos poemas para português e os ensaios musicais, elaborei uma possível interpretação da obra que envolve mais quatro actores para além de Pierrot e do ensemble. As quatro personagens são: Mulher Masculina, Mulher Feminina, Homem Masculino, Homem Feminino. Elas estão em cena durante toda a obra, podendo assumir um papel activo ou passivo consoante a canção.

A personagem Mulher Masculina irá assumir o papel de mãe de Pierrot. Apesar de esteticamente ser apresentada com características masculinas, como a indumentária, os movimentos mais abertos, ocupar mais espaço, (como ensinado por Torr nas suas aulas de *drag king* (em Halberstam, 1998e)) gestos mais bruscos e o cabelo apanhado, é uma personagem doce que quer proteger Pierrot. Desta forma, a personagem vai ao encontro das teorias de Berger (2005), ou seja, uma mulher masculina junta elementos associados à masculinidade, como os referidos acima, com outros associados à feminilidade, como cabelo comprido, mamas, ancas largas, ser emocional (Namaste, 2006). Assim, é uma personagem que demonstra a fluidez dentro dos dois extremos do género (Bregar, 2005; Halberstam, 1998b, 1998f).

A personagem Mulher Feminina irá representar, metaforicamente, a sociedade que critica Pierrot e o facto de não ter um género definido. Vai contra a Mulher Masculina porque esta protege Pierrot. Apresenta-se com o cabelo solto, bastante maquilhada, saltos altos e saia. Apesar de socialmente uma mulher feminina ser vista como alguém doce e educado, esta personagem é agressiva psicologicamente e emocionalmente para Pierrot. Ao ser representante da sociedade, esta personagem vai ao encontro das teorias de Spence (em Ickes & Barnes, 1978) pois é a personagem que supervisiona se ela mesma e os outros estão a fazer género de forma apropriada ou não. Por esta razão, a personagem vai contra Pierrot, Homem Feminino e Mulher Masculina, uma vez que não se comportam da forma considerada apropriada para o género que afirmam representar.

Estas duas personagens são lidas enquanto mulheres pois apresentam várias das premissas apresentadas por Hale (2006) que promovem esta leitura, dentro delas, a ausência de pénis, a existência de peito, distribuição do pêlo corporal, estrutura facial, formas de comportamento e comunicação. No entanto, segundo Wittig (em Hale, 2006) o conceito mulher só existe em oposição ao conceito heterossexual de homem, e, de acordo com Hale (2006) existe um conjunto de regras sociais que remetem para como uma mulher se deve comportar. Halberstam (1998e) afirmou que a feminilidade é muitas vezes associada a passividade e manipulações corporais. Também Ickes e Barnes (1978) reflectiram sobre o que é a feminilidade e afirmam que esta está associada a comunicação, moralidade, desejo de se relacionar com os outros e entendimento dos sentimentos dos outros. Assim, nesta encenação, pretendo questionar o que é um comportamento aceitável para uma pessoa lida como mulher. Por esta razão, Mulher Masculina é uma personagem mais doce e maternal do que a Mulher Feminina, que é mais fria e cruel.

O Homem Masculino tem uma aparência grande e forte, idealmente musculado de modo a demonstrar força física. Ideais que vão ao encontro do conceito social de homem apresentado por Califia (2006), usa calças, uma vez que segundo Namaste (2006) é uma peça de vestuário associada a masculinidade, e camisa branca. No entanto, é uma personagem que não interage muito com Pierrot emocionalmente, acaba por ser um pouco distante e apenas dedicar-se às suas actividades diárias, o que também vai ao encontro da descrição de homem dada por Califia (2006), uma vez que sentir é algo associado a mulheres e idealmente um homem tem um nível alto de autonomia e assertividade.

O Homem Feminino é uma personagem bastante sensual e existe atracção entre ele e Pierrot apesar de nunca se envolverem. No entanto, existe sempre um clima de tensão sexual e romântica entre os dois. Esta personagem sente carinho por Pierrot e tenta sempre aproximar-se. A personagem é também Columbina. Esteticamente apresenta-se de cabelo comprido, saltos altos, saia, usa maquilhagem (nomeadamente, batom vermelho). Esta personagem vai ao encontro das fases apresentadas por Ekins (1993) que formam a identidade de um homem feminino, em especial a primeira, que se relaciona com a indumentária e o desejo de ser mulher.

Todas estas personagens apresentam, assim, características biofísicas, físicas e de indumentária que se relacionam com a atribuição de género, o que vai de encontro com as afirmações de Kessler e McKenna (2006). Para além disto, estas personagens

demonstram, em parte, o conjunto de regras e práticas aceites como conhecimento natural, como demonstrou Foucault (em Butler, 2001), e que contribuem para o que é expectável socialmente de determinado género (Hubbard, 1996).

Ao terem características de género muito marcadas estas personagens vão ao encontro das afirmações de Klett (2006) que declara a possibilidade de desmanchar e expor o género, assim como funciona de modo a criar ficções culturais de identidade.

A personagem Mulher Masculina e Homem Masculino vão ao encontro das afirmações Susan Cahn (em Halberstam, 1998f) que afirma que as características vistas como masculinas deveriam ser consideradas apenas humanas e com as de Halberstam (1998f) que afirma que a única forma de isso ser possível é a existência de mulheres masculinas. Segundo o mesmo autor, a masculinidade é tão produzida por homens como por mulheres e por essa razão criei estas duas personagens.

Nesta interpretação da obra, Pierrot é uma personagem de género não-binário, que se sente desviante da sociedade e questiona qual a sua identidade de género e como se pode encaixar na sociedade. É uma personagem que está deprimida porque sente que não é compreendida por ninguém, não conhece quem seja semelhante a ela e busca descobrir a sua identidade. Usa cabelo curto, que mais tarde se vai revelar ser uma peruca, não usa, inicialmente, maquilhagem; usa calças, um *body* e saltos altos. Ao longo da obra, Pierrot altera a sua indumentária ao colocar ou tirar acessórios e roupa pertencentes às outras personagens. Por exemplo, irá usar o batom vermelho de Homem Feminino e a camisa branca de Homem Masculino. Esta personagem assemelha-se a uma pessoa transexual ou travesti no sentido em que questiona a identidade de género. Deste modo, Pierrot vai ao encontro das afirmações de Garber (em Spade, 2006) pois é uma personagem que se interessa por marcadores sociais de género e os utiliza para questionar o binarismo. Pode também ser vista como uma personagem andrógina, uma vez que vai ao encontro das afirmações de Ickes e Barnes (1978): apresenta, consoante as circunstâncias, características femininas ou masculinas. Assim, é uma personagem que não encaixa nas regras sociais do que é ser feminino ou masculino, que se sente, como disse Califia (2006), desviante da sociedade. O género de Pierrot enquadra-se no arco-íris de géneros que existe entre os extremos masculino e feminino. Por esta razão a personagem sente-se mais próxima de Mulher Masculina e Homem Feminino, pois são duas personagens que, tal como afirmaram Breger (2005) e Halberstam (1998b, 1998d) permitem fluidez entre os dois

extremos de género. De acordo com Namaste (2006) é socialmente importante a pessoa ser lida como “mulher real” ou “homem real”, e por esse motivo, em muitos casos, as pessoas transexuais esforçam-se para serem vistas como pertencentes a uma destas categorias. Porém, a personagem Pierrot não procura ser considerada real em nenhuma delas e por esse motivo procura construir a sua identidade ao longo de toda a peça, a partir da junção de elementos lidos como femininos, masculinos e ambíguos. À semelhança do que Warner e Shaw criaram na peça *Richard II* (Klett, 2006) o facto de Pierrot ser representada por uma cantora/actriz também contribui para a personagem ser andrógina e romper com o binarismo de género. O que, tal como em *Richard II*, contribui para mostrar a performatividade de género e a instabilidade da masculinidade. Em termos corporais, através da movimentação, da forma de andar, da firmeza ou não dos braços e pernas, Pierrot mantém-se, ao longo de toda a representação, ambígua em relação ao género.

A encenação e construção de personagens vai ao encontro das declarações de Kessler e McKenna (2006), ou seja, que a atribuição de género está relacionada com a forma como a pessoa se comporta. Desta forma a pessoa pode ser do género que desejar a qualquer momento, basta que altere o seu padrão de comportamento (Kessler & McKenna, 2006). A influência das teorias de género de Goffman, Garfinkel, West e Zimmermen, e Butler (em Brickell, 2003) também são visíveis nesta encenação uma vez que vai ao encontro de o eu genderizado como construído em contextos particulares através da interacção com o outro, o que demonstra que a performance de género é um processo reflexivo. Através desta encenação demonstra-se que ao longo da vida desenvolvemos biografias que podem ser mais ou menos estáveis, através de actos de género e interacções e que o género vai sendo construído, e refeito, ao longo do tempo.

As personagens Mulher Masculina e Homem Feminino vão ao encontro da teoria de Butler, pois, de acordo com ela *cross gender* é uma forma de demonstrar a performatividade de género (Butler, 2017). Ainda segundo Butler, as performances de *drag* revelam que o género é um estrutura imitativa (Butler em Kurdi, 2009). Assim, é possível criar uma maior descontinuidade entre a actriz e a personagem e obriga o espectador a ler qual a identidade de género da personagem. Deste modo a plateia tem um papel activo pois procura criar uma realidade ao invés de tentar compreender a representação da realidade (Cody & Cheng, 2016; Klett, 2006). Isto vai ao encontro da teoria de alienação de Brecht, onde a performer é ela mesma e a personagem. Deste modo, o público identifica que o está

a ser representado é o que acontece na sociedade e pensa sobre isso. Assim, a ideia de uma quarta parede é destruída e os actores devem dirigir-se directamente à plateia em alguns momentos da peça. Brecht recomenda que os actores representem como se estivessem a imitar outra pessoa. A própria música de *Pierrot Lunaire* vai ao encontro das ideias de Brecht, pois este afirmava que se o espectáculo tiver música ela deve comentar a acção e não a acompanhar (Brecht, 1964).

A peça começa com Pierrot sentado num sofá, a olhar para o infinito, a beber whisky (em cena, sumo de maçã). Tem a atitude de alguém que desistiu de tudo, que já não tem vontade de nada. Por vezes, ainda consegue ter uns pequenos picos de agitação momentâneos, mas logo desiste. Apesar de estarem em cena, as quatro personagens encontram-se imóveis no fundo do palco. A iluminação é média em toda a primeira secção, representando o estado de espírito de Pierrot: decadente mais ainda com alguma força. Em cada canção, uma ou mais das quatro personagens interagem com Pierrot. Elas existem dentro da mente da personagem como identidades que Pierrot conheceu. Pierrot procura nelas elementos que façam sentido para o que deseja ser, para representar fisicamente o que já sente interiormente. Assim, a movimentação destas personagens nas entradas e saídas da boca de cena são feitas de forma rotativa, como se Pierrot estivesse preso dentro da sua mente e a vivenciar aquelas personagens vezes sem conta à procura dos tais elementos. A lua é bastante referida no texto, no entanto, nesta interpretação ela representa a pureza, a verdade que Pierrot quer atingir de si e ainda não conseguiu. Por esse motivo venera e procura a lua ao longo de toda a peça. No final da primeira parte Pierrot encontra-se ao pé de Homem Feminino e da flautista, na boca de cena. É o momento em que a peruca de Pierrot é tirada, as luzes baixam, o ambiente fica escuro e pesado. Antes de iniciar a segunda parte, Homem Feminino e a flauta regressam aos seus lugares e deixam Pierrot sozinho.

A segunda parte é caracterizada por bastante violência induzida por Mulher Feminina. É o grande momento de conflito de Pierrot contra todas as suas frustrações e as imposições da sociedade. É várias vezes amparado por Homem Feminino e Mulher Masculina. Mulher Feminina ameaça estes três personagens, tenta converter Homem Masculino a atacar Pierrot mas este é alheio a qualquer tipo de emoção. O espaço cénico ficou mais limitado e Pierrot quase não se movimenta durante toda a secção, pois está sufocado por toda a pressão social e dos seus pensamentos. Em vez de ser Pierrot a retirar

acessórios das outras personagens é Mulher Feminina que lhe coloca adereços e por várias vezes tenta cortar o cabelo longo de Pierrot (que foi revelado depois de retirar a peruca). No final da secção Pierrot olha para um espelho e vê que é apenas aquilo que a sociedade quis que ele fosse. Não gosta e fica irritado com o que vê.

Na terceira parte a iluminação é superior às duas primeiras partes, pois Pierrot encontra ao longo cada canção o que quer ser. Na primeira canção troca do que Mulher Feminina fez de si e retira todos os acessórios que lhe foram colocados. O espaço cénico ficou maior também e Pierrot movimenta-se ao longo da boca de cena, interagindo com os outros personagens. Ao longo de toda a secção Pierrot vai se sentindo cada mais próximo do que anseia ser, do que se sente bem em ser. Homem Feminino e Mulher Masculina apoiam Pierrot retira acessórios, maneirismos e copia gestos destas personagens. No final Pierrot tem elementos que já usava desde o início na obra em conjunto com elementos de Homem Feminino e Mulher Masculina. Em resumo, Pierrot encontra a lua e regressa a casa.

O cenário e os adereços vão ao encontro da técnica de alienação de Brecht, pois não pretendem criar ilusão de naturalidade ou realismo.

Conclusão

A obra *Pierrot Lunaire* foi encomendada pela actriz Albertine Zehme (Ly, 2005) a Schoenberg em 1912, em Berlim. O compositor usou os poemas, com o mesmo nome, de Albert Giraud na tradução alemã de Otto Erich Hartleben (Canthariou, 2017; Fabio, sem data). Estes poemas usam pronomes masculinos e femininos para se dirigirem a Pierrot e estão escritos na terceira pessoa (Kreuter, 2007). Dos 50 poemas na obra literária, Zehme seleccionou 22 para serem musicados por Schoenberg. No entanto, o compositor não seguiu a ordem dos poemas da obra poética nem enquanto os estava a musicar nem no resultado final (Fabio, sem data). O facto de a obra ter sido encomendada por uma mulher e cantada pela mesma poderá ser um elemento importante, da altura da composição da obra, para a feminilidade da personagem Pierrot. Também a alternância entre pronomes masculinos e femininos, na obra poética, para se referirem a Pierrot é uma contribuição para a interpretação andrógina da personagem.

A peça foi escrita para um *ensemble* de 7 instrumentos e voz. Esta última no estilo *sprechgesang* como forma de se aproximar do género literário melodrama, segundo o qual foram escritos os poemas (Canthariou, 2017; Lessem, 1979). Segundo Stuckenschmidt (em Canthariou, 2017), este estilo vocal, foi uma invenção de Schoenberg e contribui para a criação da personagem Pierrot enquanto frustrada. Em termos musicais é uma obra atonal, com polifonia, canon, fuga e até géneros tradicionais como a valsa vienense (Carpenter, 2010). Por conseguinte, até em termos de análise musical da peça se pode já encontrar os temas da síntese, da desidentificação e da não-linearidade da construção de sentido, que irão depois espelhar-se tematicamente no trabalho em torno do género. Para além disto, as inovações do *sprechgesang* e do *ensemble Pierrot* foram revoluções no panorama musical tais como a questão da fluidez de género veio perturbar a ilusória bipolaridade de género.

A personagem Pierrot tem a sua origem no século XVI no género teatral *Commedia dell'arte* que apesar da sua origem em Itália espalhou-se por toda a Europa (Ly, 2005). É uma personagem que faz parte da categoria dos criados. É ingénua e por isso vítima dos esquemas de Columbina, por quem está apaixonado, e Arlechino, vive num mundo de fantasia criado por si uma vez que não encontra lugar no mundo real (Ly, 2005). Pierrot foi caracterizada nesta época com várias dualidades: branco/preto, bom/ mau, masculino/feminino, louco/são, grotesco/trágico (Kreuter, 2007). No século XX a personagem foi usada por artistas, dentro deles Schoenberg, para criticar a sociedade e levantar perguntas

acerca de género. Assim, em conjunto com ser uma personagem que desde a sua origem tem características de género ambíguas e sentir-se frustrado por ter dificuldade em encaixar-se numa sociedade, os poemas usarem pronomes masculinos e femininos e a obra musical ser interpretada por uma mulher, considere a personagem Pierrot, e a obra em questão, pertinentes para interligar artes performativas, com música e estudos de género, de modo a mostrar em palco como é que o género é socialmente construído, como é que a sociedade segue um conjunto de códigos que reforçam o binarismo de género e como podemos desconstruir isso através da arte. Uma vez que existem várias pessoas que se identificam com outros géneros que não o masculino e feminino, é importante representar esses outros géneros na arte de modo a representar essas pessoas num palco e mostrar à sociedade outros géneros que se encontram entre os dois extremos.

Nos anos 50 do século XX elaborou-se a distinção entre sexo e género no âmbito de estudos de pessoas intersexo. Tais estudos levaram à existência de identidades transexuais nos anos 60 (Whittle & Turner, 2007). Assim, segundo Kessler e McKenna (2006), a ciência não define se a pessoa é masculina ou feminina, apenas justifica essa categorização com elementos como hormonas, características físicas e cromossomas, pois características biológicas, psicológicas e sociais não nos levam a crer na existência de dois géneros mas o oposto. Os comportamentos e identidades sociais atribuídos a determinado género são construções sociais culturais associadas ao genital e código cromossomático atribuído à pessoa (Rubin em Sedgwick, 2005). Por este motivo, independentemente das características físicas de Pierrot o seu género está associado às atribuições sociais de comportamentos. Deste modo, é possível através de mudanças na indumentária e maneirismos na encenação, desconstruir e reconstruir a identidade de género de Pierrot.

Existem cinco grandes teorias sobre género atribuídas a Goffman, Garfinkel, Kessler e McKenna, West e Zimmerman, e Butler (Brickell, 2003). Destas, a que utilizei para construir esta performance foi a de Butler uma vez que a sua teoria demonstra como a pessoa não nasce nem feminina, nem masculina, nem um homem nem uma mulher. Ela constrói-se dentro de uma destas categorias, após o nascimento, quando é designado qual as categorias em que essa pessoa irá ser educada. Regras e normas sobre o que constitui um genderizar competente são estabelecidas, reforçadas e alteradas em contextos específicos. O que gera uma socialização que promove a que os sujeitos se comportem da forma que é considerada apropriada para o seu género (Spence em Ickes & Barnes, 1978).

Esta teoria vai ao encontro de todas as personagens da minha proposta uma vez que existem as personagens Mulher Feminina, Homem Masculino que seguem os padrões de comportamento que lhes foram incutidos pela sociedade e cultura e fazem deles modelos dos seus próprios nomes. Por outro lado criei as personagens Mulher Masculina e Homem Feminino que quebram com as regras sociais de género e recusam reforçar estas identidades. Ao mesmo tempo existe Pierrot que demonstra que não nasceu nem homem nem mulher, nem masculina nem feminino, que tentaram definir uma identidade para si mas que só levou a que ele próprio buscasse o que lhe fazia mais sentido.

Os conceitos género, sexo e sexualidade têm significados diferentes apesar de poderem estar interligados (Namaste, 2006). Género relaciona-se com os papéis e significados atribuídos socialmente com base nos genitais que se crê que a pessoa tenha e divide-se, maioritariamente, em feminino ou masculino (Simpkins, 2014); sexo é definido à nascença a partir da existência de um pénis (homem) ou uma vagina (mulher); sexualidade refere-se à atracção erótica e sexual (heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade) (Ekins, 1993; Namaste, 2006). Por estes conceitos serem diferentes não é relevante, para a construção de género de Pierrot, qual o seu sexo e sexualidade.

Em suma, apesar de o género ser performativo é raro as pessoas pensarem que estão a performar o género, pois não reflectem, no quotidiano, como é que vão representar determinado género (Ginet, 2011). Porém, até certo ponto, executamos escolhas estilísticas de forma estratégica, ao mesmo tempo que existe uma força que nos restringe na forma de falar e movimentar devido a ter sido desenvolvida na mente e nos músculos desde tenra idade (Ginet, 2011).

A existência de *cross dressing* nesta performance vai ao encontro do efeito de alienação de Brecht, ou seja: uma representação que se aliena a ela mesma e nos permite reconhecer o seu sujeito mas ao mesmo tempo nos faz vê-lo como desconhecido. O processo é semelhante ao do teatro clássico onde os actores usavam máscaras. Esta técnica cria assim uma barreira à empatia e à ilusão e permite deixar o intelecto do espectador livre de modo a ter uma opinião crítica sobre o que está a assistir (Brecht, 1964). No caso desta performance levar o público a repensar o que é o género, porque é uma construção social e como se pode desconstruí-lo no nosso dia-a-dia. Seja em nos repensarmos a nós próprios, nos nossos discursos diários ou na nossa forma de interagir com as demais pessoas.

A partir das informações recolhidas sobre a obra *Pierrot Lunaire*, a personagem da *Commedia Dell'arte* Pierrot, performance, teorias de género, teatro brechtiano criei uma performance da obra que permite mostrar em palco as construções sociais de género e a existência de mais géneros para além do feminino e masculino, de modo a que, de um jeito brechtiano, a sociedade reflecta sobre esse assunto e tenha uma acção. Para além disso, através da personagem Pierrot, a minha performance é um meio de dar representatividade a pessoas de género não-binário, uma vez que a personagem não se identifica com nenhum dos géneros binários e engloba padrões sociais de masculinidade e feminilidade.

As personagens Homem Masculino e Mulher Feminina apresentam padrões sociais da masculinidade e feminilidade, desde a forma como estão vestidos aos seus maneirismos e expectativas sociais. Por outro lado, as personagens Homem Feminino e Mulher Masculina questionam o que é feminino e masculino a relação destas identidades com a identificação homem e mulher, e a sua associação com a fisionomia da pessoa. Entre estes quatro personagens existe Pierrot, que não se identifica com nenhum dos sexos ou géneros e procura nas características dos outros personagens elementos característicos dos vários géneros com os quais se sinta confortável e queira adquirir. Pierrot é assim uma personagem andrógina, de género fluído, que procura o seu lugar na sociedade e no arco-íris de géneros.

Bibliografia

- Armitage, L. (2001). Textual Analysis of Garfinkel's Story of Agnes [Electronic Journal of Human Sexuality]. Obtido 14 de Setembro de 2018, de <http://www.ejhs.org/volume4/agnes.htm>
- Bauman, R., & Briggs, C. L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59–88.
- Brecht, B. (1964). A little organum for the theatre; Em J. Willet (Ed. & Trad.), *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (pp. 179–205). London: Methuen.
- Breger, C. (2005). Feminine Masculinities: Scientific and Literary Representations of «Female Inversion» at the Turn of the Twentieth Century. *Journal of the History of Sexuality*, 14(1/2), 76–106.
- Brickell, C. (2003). Performativity or performance? Clarifications in the sociology of gender. *New Zealand Sociology*, 18(3). Obtido de http://ndhadeliver.natlib.govt.nz/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE9431940&dps_custom_att_1=ilsdb
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «sex»*. Psychology Press.
- Butler, J. (2001). Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7(4), 621–636.
- Butler, J. (2017). *Problemas de Género*. (N. Quintas, Trad.). Orfeu Negro.
- Califia, P. (2006). Manliness. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 434–438). New York: Routledge.
- Cancela, A. (2004). Do cabaret ao Pierrot: breve análise e contextualização histórica das canções de cabaret (Brettel-lieder) e Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg.
- Canthariou, A. (2017). Schoenberg's Pierrot Lunaire : concert piece or music theatre work? Obtido de http://www.muse.gr/muse-e-journal/A.Canthariou_paper_Schoenberg_Pierrot_Lunaire.pdf
- Carpenter, A. (2010). “Give a man a mask and he'll tell the truth”: Arnold Schoenberg, David Bowie, and the Mask of Pierrot. *Intersections: Canadian Journal of Music*, 30(2), 5. <https://doi.org/10.7202/1006375ar>
- Chase, C. (2006). Hermaphrodites with Attitude Mapping the Emergence of Intersex Political Activism. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 300–314). New York: Routledge.

- Citron, M. J. (2018). Gender and the Field of Musicology. *Current Musicology*, 53(1993). Obtido de https://currentmusicology.columbia.edu/article/gender-and-the-field-of-musicology?article=gender-and-the-field-of-musicology&post_type=article&name=gender-and-the-field-of-musicology
- Cody, G., & Cheng, M. (2016). Theatricality across genders. Em G. Cody & M. Cheng (Eds.), *Reading Contemporary Performance Theatricality Across Genres* (pp. 267–277). New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Dolan, J. (1985). Gender impersonation onstage: Destroying or maintaining the mirror of gender roles? *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 2(2), 5–11.
<https://doi.org/10.1080/07407708508571080>
- Ekins, R. (1993). On male femaling: a grounded theory approach to cross-dressing and sex-changing. *The Sociological Review*, 41(1), 1–29. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1993.tb02952.x>
- Fabio, M. (sem data). Portrait of the artist as a young clown: Narrative structure and purpose in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire. Obtido de <http://alumni.media.mit.edu/~revrev/publications.html>
- Ginet, S. M. (2011). Prelude. Em J. Halberstam (Ed.), *Gender, Sexuality, and Meaning Linguistic Practice and Politics* (pp. 3–31). New York: Oxford University Press.
- Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Halberstam, J. (1998a). Chapter 1: An introduction to female masculinity: masculinity without men. Em J. Halberstam (Ed.), *Female masculinity* (pp. 1–43). Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1998b). Chapter 2: Perverse Presentism The Androgyne, the Tribade, the Female Husband, and Other Pre-Twentieth-Century Genders. Em J. Halberstam (Ed.), *Female masculinity* (pp. 45–73). Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1998c). Chapter 3: «A writer of Misfits» John Radclyffe Hall and the Discourse of Inversion. Em J. Halberstam (Ed.), *Female masculinity* (pp. 75–110). Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1998d). Chapter 4: Lesbian Masculinity Even Stone Butches Get the Blues. Em J. Halberstam (Ed.), *Female masculinity* (pp. 111–139). Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1998e). Chapter 7: Drag Kings Masculinity and Performance. Em J. Halberstam (Ed.), *Female masculinity* (pp. 131–266). Durham, NC: Duke University Press.
- Halberstam, J. (1998f). Chapter 8: Raging Bull (Dyke) New Masculinities. Em J. Halberstam (Ed.), *Female masculinity* (pp. 267–277). Durham, NC: Duke University Press.

- Hale, J. (2006). Are Lesbians Women? Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 281–299). New York: Routledge.
- Hubbard, R. (1996). Gender and Genitals: Constructs of Sex and Gender. *Social Text*, (46/47), 157–165.
<https://doi.org/10.2307/466851>
- Ickes, W., & Barnes, R. D. (1978). Boys and girls together--and alienated: On enacting stereotyped sex roles in mixed-sex dyads. *Journal of Personality and Social Psychology*, 36(7), 669–683.
<https://doi.org/10.1037/0022-3514.36.7.669>
- Jones, J. (2006). Gender Without Genitals Hedwig's Six Inches. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 449–467). New York: Routledge.
- Kessler, S. J., & McKenna, W. (2006). Toward a Theory of gender. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 165–182). New York: Routledge.
- Klett, E. (2006). Many Bodies, Many Voices: Performing Androgyny in Fiona Shaw and Deborah Warner's «Richard II». *Theatre Journal*, 58(2), 175–194.
- Kreuter, A. D. (2007). *Morphing moonlight: Gender, masks and carnival mayhem* (Doutoramento).
Universidade do Estado Livre, Blumefontaine.
- Kurdi, M. (2009). Lesbian Versions of the Female Biography Play: Emma Donoghue's I Know My Own Heart and Ladies and Gentlemen. Em D. Gregan (Ed.), *Deviant Acts Essays on Queer Performance* (1.^a ed., pp. 34–53). Ireland: Carysfort Press.
- Lessem, A. P. (1979). *Music and text in the works of Arnold Schoenberg: The critical years, 1908-1922*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.
- Ly, M. J. A. D. C. (2005). *A estética expressionista na obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg: contributos para uma interpretação* (Mestrado). Universidade de Aveiro. Obtido de
<http://hdl.handle.net/10773/4561>
- McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Reprint edition). Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.
- Namaste, V. (2006). Genderbashing Sexuality, Gender, and the Regulation of Public Space. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 584–600). New York: Routledge.
- Narum, J. (2013). *Sound and Semantics: Topics in the Music of Arnold Schoenberg*. University of Minnesota, Minnesota. Obtido de <http://hdl.handle.net/11299/158990>

- Parker, A., & Sedgwick, E. (2007). Introduction to Performativity and performance. Em H. Bial & S. Brandy (Eds.), *The Performance Studies Reader* (1.^a ed., p. 424). Routledge.
- Ross, A. (2009). *O Resto é Ruído*. Portugal: Casa das Letras.
- Rubin, G. (2006). Of Catamites and Kings Reflections on Butch, Gender, and Boundaries. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 471–481). New York: Routledge.
- Sandström, E. (2010). “*Performance Art*”: *A Mode of Communication* (Master). Stockholm University, Faculty of Social Sciences, Department of Sociology, Stockholm.
- Schechner, R., & Brady, S. (2013). *Performance studies: an introduction* (3. ed). London: Routledge.
- Sedgwick, E. K. (2005). *Epistemology of the closet* (Nachdr.). Berkeley: Univ. of California Pr.
- Simpkins, J. (2014). Creating Constructs Through Categorization: Gender and Race. *Electronic Theses and Dissertations*. Obtido de <http://stars.library.ucf.edu/etd/4493>
- Spade, D. (2006). Mutilating Gender. Em S. Stryker & S. Whittle (Eds.), *The Transgender Studies Reader* (1 edition, pp. 315–332). New York: Routledge.
- Wark, J. (2009). Chapter 5: Roles and Transformations. Em J. Wark (Ed.), *Radical gestures: Feminism and Performance in North America, 1970 to 2000* (pp. 124–164). Canada: McGill-Queen’s University Press.
- Whittle, S., & Turner, L. (2007). ‘‘Sex Changes’’? Paradigm Shifts in ‘Sex’ and ‘Gender’ following the Gender Recognition Act?’. *Sociological Research Online*, 12(1), 1–15.
<https://doi.org/10.5153/sro.1511>

Anexo 1

1- Lua Bêbeda

O vinho que o homem bebe pelos olhos
Jorra em ondas da lua à noite
E uma maré primavril inunda o horizonte silencioso

Luxuria, emocionante e doce flutuam inúmeras pela água.
O vinho que o homem bebe pelos olhos
Jorra em ondas da lua à noite
O poeta, impulsionado pelas suas devoções fica intoxicado com a bebida sagrada,
Extasiado ele volta para o céu a cabeça e espantado ele suga, e bebe
O vinho que o homem bebe pelos olhos.

2- Columbina

A luz da lua embate nas rosas brancas que brotam nas noites de Julho
Oh! Se eu pudesse colher uma!
Para aliviar a minha triste ansiedade procuro no escuro rio
A lua pálida, as rosas brancas
Todos os meus desejos seriam acalmados se me permitissem, secretamente como num
conto de fadas
Suavemente, Apanhar no teu cabelo castanho as pétalas dos rebentos pálidos da luz da lua.

3- O Dandy

Com um fantástico raio de luz
Ilumina a lua as garrafas de cristal na negra pia sacra.
Do silencioso Dandy de Bergamo
Na bacia de bronze a água salpica e faz sons metálicos

Com um fantástico raio de luz
Ilumina a lua as garrafas de cristal na negra pia sacra.
Pierrot com a sua face de cera pensa meditativo
Como me eide maquilhar hoje?
Põe de lado o vermelho e o verda oriental e pinta a sua cara com um estilo nobre.
Com um raio lunar fantástico.

4- Uma lavadeira pálida

Uma lavadeira pálida lava roupas pálidas na noite
Ela estica os seus braços brancos prateados na água
Vento agita a água.
Uma lavadeira pálida lava roupas pálidas na noite.
E a gentil criada dos céus alegremente elogiada pelos porões
Espalhada pelos prados negros
Os seus panos tecidos com raios de lua
Uma lavadeira pálida.

5. Valsa de Chopin

Como uma pálida gota de sangue
pinta os lábios de uma mulher doente
Assim repousam estas notas
Um charme que deseja ser aniquilado
Acordes de um prazer selvagem
Disturbam o sonho gelado do desespero
Como uma pálida gota de sangue
Pinta os lábios de uma mulher doente.
Quente e exultante, doce e languido
Melancolia, Não te consigo tirar do meu pensamento,

Tu aderes ao meu pensamento
Como uma pálida gota de sangue.

6- Madonna

Levanta-te ó mãe de todas as dores
Ao altar dos meus versos.
Sangue dos teus magros peitos
Foi espalhado pela fúria da minha espada.
As vossas feridas internas lembram olhos vermelhos e abertos.
Nas vossas mão emanciadas tu seguras o teu filho morto
Para mostrá-lo a toda a humanidade, mas a humanidade evita olhar.
Ó mãe de todas as dores.

8. Noite

Escuras pretas traças gigantes mataram o brilho do sol.
Como um livro de feitiços fechado o horizonte descança silencioso.
Fora do vapo das profundezas perdidas nasce uma fragrância que mata toda a memória.
Escuras pretas traças gigantes mataram o brilho do sol.
E do céu caem pesados parafusos invisíveis, os monstros, no coração humano.
Escuras pretas traças gigantes.

9. Oração a Pierrot

Pierrot! O meu riso esqueci como rir!
A imagem brilhante desolve-se, dessove-se!.
Uma vela negra ondula no meu mastro.
Pierrot! O meu riso esqueci como rir!

Oh dai-me de volta, veterinário de cavalos da alma, boneco de neve do lirismo
A vossa graça da lua,
Pierrot, o meu riso!

10 Roubo

Rubis vermelhos preciosos,
gotas sangrentas de antiga glória
Dormem nos caixões
À noite, com os seus companheiros de bebida
Pierrot desce para roubar rubis
Vermelhos e preciosos, gotas de sangue da antiga glória.
Através da escuridão como olhos
Eles olham dos caixões
Rubis vermelhos e preciosos.

11. Missa Vermelha

Para uma comunhão horrível,
Num brilho de ouro deslumbrante na luz dos pavios,
Pierrot aproxima-se do altar
A mão consagrada a Deus rasga as vestes sacerdotais.
Para uma comunhão horrível
Num brilho de ouro deslumbrante
Com um gesto benedicto ele mostra às almas assustadas
O convidado vermelho que pinga.
O seu coração em dedos sangrentos
Para uma comunhão horrível.

12. A Canção da força

A prostituta escorregadia com um longo pescoço,
Vai ser a sua última amante.
Na sua cabeça está presa como uma unha.
A prostituta escorregadia com um longo pescoço.
Elegante como um pinheiro
No seu pescoço uma pequena trança
Lascivamente ela quer abraçar o pescoço do rebelde
A prostituta escorregadia.

13. Decapitação

A lua, uma cimitarra brilhante
Numa almofada de cetim preto
Espectralmente longa envia para baixo ligações
através do sofrimento escuro da noite.
Pierrot deambula sem descansar e procura
Olha para cima numa angustia mortal.
A lua, uma cimitarra brilhante
Numa almofada de cetim preto.
Os joelhos tremem por baixo dele
De uma vez ele cai num desmaio.
Ele imagina que o castigo já zumba
Através do seu pescoço pecador
A lua, uma cimitarra brilhante.

14. As cruzes

Versos são cruzes sagradas
Onde os poetas silenciosamente sangram até à morte
Cegamente atingidos pelo esvoaçar da multidão de vultos fantasmagóricos.
Nos seus corpos espadas revelam-se chamativas no sangue escarlate.
Versos são cruzes sagradas
Onde os poetas silenciosamente sangram até à morte.
Morta a cabeça, duras as tranças
Longe, indo para longe a voz dos plebeus.
Devagar o sol põe-se, uma vermelha coroa real.
Versos são cruzes sagradas.

15. Saudades de casa

Lamentando docemente- uma visão cristalina
Da pantomima antiga italiana
O som vem até nós: que Pierrot tornou-se
Sentimental de uma forma artificial, dentro da moda.

E soa através do seu coração selvagem
Ecoa, abafado, através de todos os seus sentidos
Lamentando socemente – uma visão cristalina
Da pantomima antiga italiana.

Depois Pierrot esquece as suas expressões tristes!
Através da pálida luz de fogo da lua
Através das ondas do mar de luz – raios ansiosos
Corajosamente para cima, para o céu nativo
Lamentando docemente- uma visão cristalina

16. Maldade~

Para dentro da cabeça brilhante de Cassandro
De quem o choro fura o ar
Pierrot, com um ar hipócrita
Docemente insere – um trepanador!
Depois com o seu polgar ele enche
O tabaco turco genuíno
Para dentro da cabeça brilhante de Cassandro
De quem o choro fura o ar.

Depois ele torce um tubo de madeira de cerejeira
Para dentro da cabeça careca macia
E confortavelmente fuma e faz fumo
O seu tabaco turco genuíno
Para dentro da cabeça brilhante de Cassandro.

17. Paródia

Agulhas de tricô, brilhantes e reluzentes
No seu cabelo grisalho
A matrona senta-se murmurando
Aí na sua saia vermelha.

Ela espera no arvoredos
Ela adora Pierrot de forma dolorosa
Agulhas de tricô, brilhantes e reluzentes,
No seu cabelo grisalho.

Depois subitamente – ouve! – um sussurro!
Um vento passa suavemente:
A lua, gozona com rancor

Imita com os seus raios –
Aguilhas de tricô, brilhantes e reluzentes.

18. O local da lua

Um ponto branco da brilhante luz da lua
Nas costas do seu casaco preto,
Então Pierrot passeia na noite quente
Procurando por uma boa fortuna e aventuras.

Subitamente algo na sua roupa o incomoda
Ele olha para si e encontra
Um ponto branco da brilhante luz da lua
Nas costas do seu casaco preto.

“Espera!” pensa ele: “É algum gesso!”
Ele limpa e limpa mas não o consegue fazer desaparecer
Então ele anda para a frente, inchado com veneno
Esfrega e esfrega até cedo na manhã
Um ponto branco da brilhante luz da lua.

19.Serenata

Com um arco gigante grotesco
Pierrot arranha na sua viola
Como a cegonha numa perna
Ele murmura um pizzicato

Subitamente Cassandro aproxima-se furioso
Por cima do virtuoso nocturno

Com um arco gigante grotesco
Pierrot arranha na sua viola

Agora ele põe de lado a viola
Com a sua delicada mão esquerda
Ele pega o homem careca pelo colar
Sonhadoramente ele toca na cabeça careca
Com um arco gigante grotesco.

20. Barcarola

O raio da lua é o remo
O lírio da água serve como barco
Onde Pierrot vigia para sul
Transportado por ventos favoráveis.

O vento murmura escalas baixas
E pedras constroem a luz
O raio da lua é o remo
O lírio da água serve como barco

Para Bérgamo, a sua terra,
Pierrot retorna agora
Este horizonte verde
É já visível na pálida aurora
O raio de luz é o remo.

21. A fragrância antiga

Oh fragrância antiga do tempo dos contos de fadas

Novamente intoxica-me os sentidos

Um hospedeiro tolo de partidas alegres

Passa pela brisa gentil.

Um desejo feliz por alegrias

Que eu há muito desprezei faz-me feliz

Oh fragrância antiga do tempo dos contos de fadas

Novamente intoxica-me os sentidos

Eu desisto de todo o meu amor doente

Através da minha janela emoldurada de luz

Eu livremente observo o mundo querido

Todos os meus sonhos viajam para distâncias abençoadas

Oh fragrância antiga do tempo dos contos de fadas.

Anexo 2

Figurinos e Maquilhagem

Pierrot: calças pretas largas, body preto, casaco preto largo, peruca de cabelo curto, saltos altos roxos. Usa base e pó.

Mulher masculina: calças, camisola de manga curta e sapatos rasos ou sapatilhas. Usa base e pó.

Mulher feminina: vestido justo vermelho e saltos altos. Usa base, pós, máscara, sombra, eyeliner, batom e blush.

Homem masculino: calças de ganga, sapatilhas, camisola de manga curta verde. Usa base e pó.

Homem feminino: calças pretas justas, camisa branca justa, saltos altos, carteira pequena. Usa base, pó, batom vermelho, máscara, sombra, eyeliner e blush.

Cenário

- uma poltrona colocada na boca de cena de um dos lados
- um saco preto do lixo colocado atrás da poltrona
- quatro cadeiras altas colocadas a parte de trás do palco
- mesa para bebidas ao lado da poltrona

Adereços

- garrafa de whiskey
- copo de whiskey
- sumo de maçã
- espelho de mão
- faca
- afiador de facas
- escova de cabelo

Anexo 3



Figura 2 Schoenberg, ensemble e cantora na noite de estreia de *Pierrot Lunaire* (<http://www.toddtarantino.com/hum/pierrot.html>)



Figura 3 Albertine Zehme, fotografia de Atelier Madame Lili em 1905